في عوالم المسرح العربي

- قضايا وتجارب-

جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة

الطبعـة الأولـى

1436هـ - 2016م

لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب، أو تخـزين مادتـه بطريقة الاسترجاع أو نقله على أي وجـه أو بـأي طريقـة إلكترونية كانت أو ميكانيكية أو بالتصوير أو بالتسـجيل أو بخـلاف ذلـك إلا بموافقـة النـاشر عـلى هـذا الكتـاب مقدماً.

All right reserved no part of this book may be reproduced of transmitted in any means electronic or mechanical including system without the prior permission in writing of the publisher.



شركة دار الأكاديميون للنشر والتوزيع
المملكة الأردنية الهاشمية
عمان – مقابل البوابة الرئيسية للجامعة الأردنية
تلفاكس : 0096265330508
جــوال : 00962795699711
E-mail: academpub@yahoo.com

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية
2015/12/5986
رقم التصنيف:792
المؤلف ومن في حكمه:
نورالدين بوشعيب الخديري
الناشر
شركة دار الأكاديميون للنشر والتوزيع
عمان – الأردن

عنوان الكتاب:
في عوالم المسرح العربي
قضايا وتجارب
الواصفات:
/المسرح//المسرحيات العربية/

- يتحمـل المؤلـف كامـل المسـؤولية القانونيـة عـن محتوى مصنفه ولا يعبر هذا المصـنف عـن رأي دائـرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى .
- يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصـنفه ولا يعـبر هـذا المصـنف عـن رأي شركـة دار الأكاديميون للنشر والتوزيع .

ISBN : 978-9957-590-64-2

فـي عوالـم المسـرح العربـي
- قضايـا وتجـارب -

تأليـــف

الدكتور نور الدين بوشعيب الخديري

2016م

شركة دار الأكاديميون للنشر والتوزيع

تقديم

في مسيرة الدراسة والبحث في قضايا المسرح المغربي والعربي ، سواء عندما كنت طالبا بالدراسات العليا المعمقة ، أو في مرحلة لاحقة عند امتهاني للتدريس، راكمت مجموعة من الدراسات والقراءات التي هي عبارة عن متابعة عاشقة للمسرح وخطاباته الأدبية والفنية والجمالية، توزعت بين قضايا ذات صبغة عربية تهم المسرح في بعده العربي عامة، وبين اهتمامات بشؤون المسرح ذي الهوية المغربية على وجه الخصوص.

هذه الدراسات ألفيتها كفيلة بالتعبير عن بعض الهموم التي تشغل بال المهتمين بالقضايا المسرحية في أمدائها العربية عامة، سيما وأن الحديث عن المسرح العربي قد ينوب في رأينا عن التجارب المسرحية المتفرقة ذات الهويات الخاصة بكل بلد عربي على حدة، رغم وجود فوارق زمنية واضحة تجعل أولوية السبق الأدبي والفني لدى بعضها على حساب البعض الآخر، بالعودة إلى تاريخ وجغرافيا الفن المسرحي في انطلاقته الفعلية الأولى مع اللبناني مارون النقاش.

ولعل من القضايا التي استأثرت باهتمام الدراميين العرب في هذا الكتاب، مسألة التأصيل للمسرح العربي، في محاولات مضنية من أجل إيجاد تقليد مسرحي ذي صبغة عربية في موروثنا القديم.

وهي القضية التي ما تزال ترخي بظلالها على المشهد الثقافي العربي إلى الآن، جعلت هؤلاء يتوزعون بين منتصر للوجود المسرحي العربي في تراثنا، وبين معارض لهذا الوجود الذي يراه نوعا من التجني بخصوص الفن المسرحي

القائم أساسا على عدة مكونات أدبية وفنية قد يكون الحديث عنها في هذا التراث محالا حقيقيا.

كما نذكر قضايا أخرى متعلقة مثلا بأولوية نص المؤلف المسرحي أو العرض الذي ينتجه المخرج في ظل أهمية النص المكتوب أو العرض الفني، فضلا عن الأثر القوي الذي يحدثه المتلقي/الجمهور في العملية المسرحية إن في شقها الأدبي أو من خلال العرض المسرحي، أو في علاقة المسرح بالفكر كوعاء معرفي يغذيه بالقضايا والشؤون الأدبية والفنية والجمالية التي تمتح من فلسفة المسرحي ورؤيته الفكرية.

ومن ثم فمادام الدراميون يفكرون للمسرح ويجتهدون في البحث عن الجديد الفكري في الفن المسرحي ، فيمكن القول إن المسرح موجود بالفعل.

كما يعرض الكتاب لجملة من القضايا مثل الانعكاس النفسي والاجتماعي والسياسي للدينامية الثورية التي عرفها العالم العربي من خلال بعض نماذجه ، وما شكلته بالنسبة للمثقف العربي ، جعلته حتما في قلب الحدث، يتأثر بمجرياته باحثا فيه عن بعض الأجوبة الكفيلة للتعبير عن جديد واقع عربي يعيش حركيته في ألفية ثالثة قلبت العديد من المفاهيم والرؤى والتصورات البالية ، ووضعت بالتالي عدة تساؤلات في انتظار أجوبة عاجلة، وهو ما اصطلح على تسميته بالربيع العربي، الذي لازالت بعض الدول العربية تعيش على وقعه تحت التأثيرات الداخلية وكذا الخارجية.

هذه القضايا والإشكاليات القديمة منها والجديدة لاشك جعلت الدراميين العرب يواجهون من خلالها جملة من الأسئلة الشائكة التي يجتهدون في البحث لها عن مظهرات من خلال التأليف المسرحي في شقيه الأدبي والفني الجمالي، بمعنى أن المسرح لم يعد في ظل هذه المستجدات والقضايا خاضعا لنمط تقليدي

في الكتابة والعرض، بل أضحى يلامس هموم المواطن العربي من المحيط إلى الخليج ، بحيث يساير أفق انتظاراته، ويستجيب لتطلعاته ، ويترجم ما يعيشه هذا المواطن من تقلبات في مناحي الحياة النفسية والاجتماعية والسياسية المختلفة، في ظرفيتها الحارقة والمتصدعة كما هو الشأن في السنوات الأخيرة وما اعترتها من قضايا ومستجدات تدعو الدراميين العرب إلى الالتفات إليها بكثير من الجد والإبداع انطلاقا من دراما الواقع المشحون بالصراعات في مختلف مناحي الحياة العربية المعاصرة.

هذه القضايا وغيرها حاولت أن أعرض لها من خلال القسم الأول من هذا الكتاب، بينما تطرقت في قسمه الثاني لمجموعة من التجارب المسرحية المغربية منها والعربية التي اقْتَنَصْتُ خطابها من خلال ما تم تأليفه من كتب مسرحية نقدية تقدم في غالبها رؤى فكرية معينة لقضايا ذات صلة وطيدة بالفعل المسرحي في أمدائه العربية، أو ما قدمته في بعضها من قراءة نقدية تعرض لأهم العناصر الفكرية والجمالية التي اعتمدها أصحابها في هذا الخطاب، محاولا أن أقرأها من منظور نقدي ينسجم مع طبيعة هذه الكتب أو مع هؤلاء المسرحيين على حد سواء.

هذه التجارب التي يمكن تقسيمها هي أيضا إلى قسمين اثنين: القسم الأول هو عبارة عن قراءة نقدية على كتب نقدية ، أما القسم الثاني، فهو قراءة نقدية على تجارب من المسرحيين العرب الذين يكتبون للمسرح بعدما راكموا من خلاله رؤية فكرية واضحة تنم عن حضور فاعل في المشهد المسرحي العربي عامة.

لذلك كان الكتاب يرصد لتجارب كل من عبد الكريم برشيد، عبد الله شقرون، فرحان بلبل، علي الراعي، أحمد الطيب العلج، ومحمد الكغاط.

ولذلك سوف أتناول في القسم المعنون ب" قضايا وإشكاليات" كلا من:

- المسرح يفكر..المسرح موجود
- المسرح والسلطة
- المسرح بين إشكال الهوية وصراع التبعية
- المسرح بين النص والعرض
- الدراميون العرب وتداعيات المرحلة

أما القسم الثاني " مقاربات نقدية " فقد وقف على تجارب متنوعة، جاءت كالتالي:

- الأسطورة والتاريخ والمتخيل عند الراحل محمد الكغاط
- مفهوم الزمن في مسرح عبد الكريم برشيد
- فلسفة الكلمة والفعل من خلال كتاب" قضايا وشؤون مسرحية" لفرحان بلبل
- اشتغال المسرح المغربي على الفكر الديني الغيبي "مسرحية ولي الـلـه" لأحمـد الطيـب العلج نموذجا.
- التاريخي والسير ذاتي في كتاب"سنوات في كتابة التمثيليات والمسرحيـات" لعبـد الـلـه شقرون
- علي الراعي ناقدا مسرحيا

يختتم الكتاب بخاتمة تقدم لأهم النتائج المحصلة، والتي توخينا تقديمها للقـارئ العـربي المهتم بدروب المسرح وعوالمه المركبة.

القسم الأول

قضايا و إشكاليات

المسرح يفكر..المسرح موجود

عندما نكون بصدد الآراء، نقدم حينئذ صورة عن معنى الحوار، ولأنه لا قيمة للحوار بدون متلق، يصبح الكلام عالة، ويفتقد الرأي إلى توجيه.

من هذا التقديم عن الرأي ، يمكن الحديث عن فن المسرح، الذي يضرب في الاتجاه نفسه، عندما يطرح قضايا مختلفة، هي بالضرورة ترجمة لآراء أصحابها، الذين يفكرون للمسرح، ويتخذونه آلية حية وضرورية لإيصال المعاني إلى المتلقي، وكأن للمسرح رأيا يوجهه للناس، لكن هذا الرأي يظل مردودا، إذا ما لم يتم التجاوب معه.

فالرأي يتطلب ردا، أو ردا مضادا، ومن ثم يغدو رأي المسرحيين فاعلا، وذا جدوى، مادام يساعد على خلخلة المتلقي، ويبعده عن رتابة الصمت، ويفرض أقانيمه عليه، حتى يخوض في بحوره اللجة.

للمسرح رأي، معناه، أنه يفكر، وأنه موجود، وفي وجوده حياة للمبدعين، ولكل المتعطشين لشغبه الجميل. فالمسرح يقرأ الوجود بمنظور المتخيل، ويصور الحياة حيوات، حينما يصبغها بدينامية الممثلين، وحضورهم على الركح.

يظل المسرح رأيا، كبقية الآراء المنبعثة من رحم باقي الفنون الأخرى، وكل الأشكال الخطابية المباشرة منها وغير المباشرة.

للمسرح رأي، عندما يشارك في مجريات الأحداث والوقائع الاجتماعية، والثقافية والسياسية..له رأي عندما يسمعه للناس في أشكال فنية، فيها من الرموز والإيحاءات والمعاني ما فيها، وفيها من صنوف الفرجة والنقد ما فيها.

فعندما نتحدث عن المسرح، نكون بصدد الحديث عن عالم الفنون المتناسقة رغم تنافرها، هذا العالم البوليفيني، الناطق بلغات متعددة: مرئية،

مسموعة، ومكتوبة، كذلك فهو يرمي إلى ثورة الأفكار في صراع الممثلين، وتفاعلهم وفق مجريات الأحداث. للمسرح رأي ، عندما يطرح مواضيعه المختلفة بشكل جريء، فهو فن المواجهة بامتياز، ولا أدل على ذلك ما يبذله جسد الممثل على الركح، فلا ثمة وسائط يجعل منها معبرا لمخاطبة المتلقي، ولا ثمة حواجز تحول دون وضوحه، وانكشافه للجمهور.

للمسرح رأي، عندما نتتبع -نحن كمتلقين- خيوط العرض المسرحي الحي، فنتوصل في النهاية، إلى أن ثمة قضية معينة، تروم المسرحية معالجتها، ولأن موضوع المسرحية، هو من تأليف مؤلف درامي بمشاركة مخرج، وفريق عمل، من الممثلين والتقنيين، فإن ثمة رأيا يقدم في شكل عرض، هو بطبيعته يظل منظورا من جملة منظورات، قد نتفق، أو نختلف معها.

للمسرح رأي، مادام ترجمة لآراء فريق عمل كبير، وعلى رأسه المؤلف، هذا الرأي من شأنه أن يكون مؤثرا في نفوس الجمهور، ومساهما في تحفيزه على جسامة وخطورة المسرح، وبالتالي نخلص إلى أنه يلعب دورا كبيرا في تكريس الوعي الثقافي لدى المتلقي، هذا الوعي الذي ينبعث في الظاهر من رحم المسرح، وهو في الأصل من بنات أفكار رجال يتحملون عبء الهم الثقافي والفكري في المجتمع، إنهم الفنانون المسرحيون.

للمسرح رأي، عندما يتوسل برزمانة من الجماليات يفضي بها إلى المتلقي، وبذلك فهو يستهلك أفكارا إبداعية وقوى بشرية، ومواد معمارية تزيينية، تنصهر جميعها خدمة للعرض المسرحي. للمسرح رأي فاعل، إذا ما كان منبعثا أساسا من واقع يحكي هموم الناس وانشغالاتهم، ويقص أحوالهم في السراء والضراء، ويجهر بهذا الواقع بضمير، فيه من الحب للفن ما يجعله أقرب إلى الوجدان.

للمسرح رأي ، عندما ينطلق من أساس صلب فيه مقومات المسرح، وتدعمه القوى الحية في المجتمع، وتتواصل معه الثقافات الأخرى، ويحتضنه المكان بكل قدسيته، بحيث لا يصبح مغربا، ولا يغدو مهمشاً وثانوياً.

للمسرح رأي، عندما نوفر له الإمكانيات الحقيقية الكفيلة بنموه واستمراريته، بحيث يصبح مرآة المجتمع، وتتوطد العلاقة بينه وبين أفراده بشكل حميمي، عندما تخصص الدولة جزءا من ميزانيتها لدعم المسرح، وتأسيس وهيكلة مؤسساته، وجعله مادة حيوية تلقن في المدارس والمؤسسات والمعاهد العمومية والخاصة، وتسعى إلى تحفيز المشتغلين فيه من خلال الاعتراف لهم بالمهنية والاحترافية، وعندما تصبح الثقافة المسرحية منالا ميسرا لكافة أبناء الشعب يتشبعون بفنونه، ويتابعون عروضه في المسارح ودور التمثيل.

كل هذه الصور المشجعة لإخصاب الإنتاج المسرحي لا شك تجعل من المسرح رأياً يحقق مبتغاه، ويتواصل برسائله وخطاباته مع المتلقي، وما هذه الاهتمامات بالمسرح إلا جزءا من الاهتمام بالشأن الثقافي عامة، الذي يغذي العقول ويفتح الفكر، ويرحل بنا نحو آفاق التطور والعطاء والمجد .

للمسرح رأي، عندما تصبح حرية التفكير والتعبير منالا قابلا للتحقق، دونما مزايدات أو ضغوطات...فالمسرح عندما يتكلم فهو يخدعنا ويخادعنا، لأنه أصوات في صوت، وصوت في أصوات، وعندما يريد إبراز رأي ما، فهو يخاطبنا بلغة الأقنعة، وليس بلغة المباشرة، وتلك ميزة من مزاياه الجمالية التي تجعله- عنوة- يفتح باب المساءلة والتساؤل لدى المتلقي، حتى يشغل فكره، ويقدم تأويلاته، طبقا لما استوعبه كمتلق فرد، ومن ثم يصبح المسرح فضاء لإعمال الفكر، وتحقيق المتعة.

للمسرح رأي عندما يؤدرم الأحداث والوقائع ، فتنكتب ألوانا من الدلالات والأيقونات والرموز التي لا تنفك تبوح بأفكارها للمتلقي ، عبر التحليل النقدي المتخصص، والمتابعة العاشقة، المراودة للمسرح وفنونه وتقنياته البليغة. فكلما أمعنا في هذا الفن الإنساني الخالد، كلما ازددنا شغفا به، وبمتاهاته اللامتناهية.

للمسرح رأي، حينما يرصد لكل جديد تعرفه المجتمعات، فهو يخرج من دائرة الحدود الضيقة، لكي تمتد جسوره مخترقة الحدود الوهمية، مادام هذا المسرح كونيا. فيستجلب أحداثا من أقطار أخرى، ويحاور تجارب فنية غريبة عنه، ويتثاقف مع الآخر بكل تجلياته، فيغدو الفعل المسرحي مسجوراً بالمحلي والعربي، والعالمي.

للمسرح رأي، باعتباره مجسا للأحداث الكبرى التي تحرك المشاعر الكونية، وتجعل من الضمير الإنساني يقظا، ينسج بألوان الفكر والفن والإبداع عامة، صورة مغايرة لهذا الواقع التراجيدي الذي أضحى بؤرة من بؤر التوتر في البقاع التي تكون مسرحا للحروب والقلاقل، والهزات السياسية العارمة، كما شهدتها بعض المجتمعات العربية فيما أضحى يسمى بالربيع العربي.

للمسرح رأي، لأنه يستطيع بلغة الدراما أن يلتقط الصور من مصدرها الواقعي المشحون بالعنف والدموية، لكي يحيلها خطابات درامية، فيها من الإبداع ما يجعل المتلقي يستسيغها، لأنها توسلت بالفن، وهو قادر على تذويب ملامحها المرفوضة في الواقع.

للمسرح رأي، حينما يظل مجالا مواتيا للدراميين، لكي يجربوا فيه ما تبقى في جعبتهم من إبداع، من خلال الابتكار المستمر، والتوليد الفكري المتواصل عبر الاحتكاك بالواقع العربي المختنق بأوكسجين ملوث مسموم، مفتعل لتنويم

العقول المفكرة، وللدفاع عن الشعارات المفضية إلى تكريس لغة العنف، وسياسة البؤس.

للمسرح رأي، عندما يكون يقظا مشاكسا، غير محايد أو مماطل، عبر جمالياته الإبداعية، التي يجيدها شعراء يتقنون لغة الدراما، مادام الشعور هو الذي يدفعهم باتجاه الاكتشاف والتجريب، والثورة ضدا على كل سلوك مريض، أو قاتل للإبداع والخلق والحياة، مادام الفعل الإبداعي بالنسبة للمبدع المسرحي أو لغيره من المهووسين بالفن، هو صنو الحياة.

للمسرح رأي، حتى عندما تسدل الستارة، لأن مفعوله يكون إبان وبعد العرض، على الرغم من كونه يقدم نسخة لا تتكرر، إلا أنه يظل في الذاكرة المنفتحة على الجمال، والعاشقة للفن بكل تجلياته.

للمسرح رأي، حينما يعلن للعالم حضوره، في الكتب والمجلات ، ودور التمثيل، وفي الساحات الشعبية، وفي كل المنابر المكتوبة والمسموعة والمقروءة، بل حتى على الشبكة العنكبوتية.

إعلانا، يدل على حياته المستمرة فينا، ومنا، وإلينا. ولعل لنا العبرة كل العبرة في خالدات مسرحية، لأعلام الدراما الفطاحل، الذين أنجبتهم الإغريق، ولازالت أعمالهم حية، على الرغم من زوالهم البعيد، على سبيل الذكر لا الحصر.

للمسرح رأي، لأنه يقدمه بكل اللغات، ويوصله بكل أشكال اللعب المسرحي، بالكلام، بالإشارة، بالإيماءة، بالجسد، بالحركة، بالصمت، بالموسيقى، بالرقص، بالرموز والدلالات المباشرة وغير المباشرة، له رأي، مهما كانت لغته، عامية، عربية، أو فرنسية، أو إنجليزية..فالمسرح ليست له جنسية، بناء على ما

تقدم، لأنه مسكون بالجسد ومنذور له، ولغة الجسد لغة تكاد تكون كونية، لا تعترف بالهويات لأنها تجسدها جميعا.

للمسرح رأي، لأنه تطهيري، يطهر النفس من الأمراض ويحيلها ذاتاً محملة بالجمال، فتصبح أكثر إقبالا على الحياة، بعدما عولجت بفعل هذا المسرح الساحر.

للمسرح رأي، لأنه امتداد طبيعي لهذا الإنسان الدرامي في طبعه، مادام الفعل الدرامي مرتبطا بوجوده الأول.

للمسرح رأي، يقدمه بالحوار وبالمونولوج، بالكوميديا أو التراجيديا، أو بالتراجيكوميديا، أو بالكوميتراجيديا، أو بالميلودراما، أو بغيرها من الأساليب واللغات..بالجد أو بالهزل، بالضحك، أو بالبكاء، ما يهم هو أنه يقدم رأيه للمتلقين، ولهم الحرية في اختيارات تستجيب وميولاتهم الشخصية.

للمسرح رأي يتقاسمه مع الجمهور، لأنه يكشف عنه بالعلن وليس سراً، بالجهر وليس همسا، بالواضح وليس بالمرموز، لأنه واضح مفهوم، منكشف وشفاف، لأن غايته ليست في التوهيم، بل في خلق المتعة واستمالة المتلقي لجماليات غير تلك التي يحياها في معيشه الواقع، فتتبدى له على الركح أكثر استساغة وتحملا.

للمسرح رأي كباقي الآراء الفنية الأخرى، غير أن رأيه يظل مميزا بفعل جاذبيته التي لا يتفرد بها إلا هو، ولذلك سمي " أبو الفنون"، فهو الذي يلملمها جميعا، ويحتفي بها في عالمه الفسيح، الشيق والممتع في آن.

المسرح العربي بين إشكال الهوية وصراع التبعية

عرف المسرح العربي أشكالا منوعة من الثقافات التي عاش بها عمره الفني، على اعتبار أنه جنس أدبي وفني جديد على ثقافتنا العربية. وحتى يؤسس لنفسه قالبا خاصا، فمن البديهي أن ينهل من ثقافة الآخر التي يعترف بتميزها وتقدمها، وتراكم تجاربها، لكي يتوصل في النهاية إلى شكل عربي محافظ على خصوصيته وعلى هويته وعلى تمثل قضاياه. فما هي تلك الثقافات التي شهدها مسرحنا العربي طيلة عمره المسرحي؟

قد لا نستطيع القول إن ثمة مسرحا عربيا، بل يمكن الحديث عن حركة مسرحية عربية متعددة الأوجه، فجل النقاد والدارسين يؤكدون على أن المسرح العربي لا يمتلك عمقه ولا يملك تاريخه، لأنه فن مستورد من الغرب.

وفي بحثهم الدؤوب عن الإرهاصات الأولى لجأ الدراميون العرب إلى الاقتباس والتعريب والترجمة في مرحلة سميت ، بمرحلة " الأورعربية". إذ لاشك أن المسرح العربي في هذه المرحلة ظل موزعا بين أصالته المفقودة، وبين جذوره ومرجعه الذي يستمد منه مقومات وجوده أثناء تعامله مع هذه الأشكال المنوعة من الثقافات، ذات الصبغة الغربية.

فما هي الإشكالات التي واجهت المسرح العربي في بحثه عن استقلاليته، وما المرجعيات التي ارتكز عليها لبلوغ هذا المطمح؟

انطلق المسرح العربي- كما قلنا- متمثلا لثقافات منوعة، واردة عليه من الغرب، فأخذت عملية الاقتباس عقودا طويلة من هذا المسرح، وكانت الترجمة نقلا لخطاب الآخر، بحيث تعامل الدراميون بغزارة مع الريبرتوار الغربي، مستلهمين آليات اشتغاله، منبهرين بتميز مواده وبتلك النجاحات التي حققها.

إلا أن تراكم هذه الثقافات الجاهزة لم يكن في وجهه الآخر سوى توريطا للمسرح العربي في حبائل التبعية للغرب، ولعل هذه القضية لمن الإشكاليات المستعصية التي أثرت بتداعياتها على المشهد المسرحي العربي إلى اليوم.

ولعل هذا الإشكال يندرج تحته إشكال آخر جوهري، يتعلق بهوية المسرح العربي وثقافة هذا المسرح الخالصة التي من شأنها أن تعبر عن قضايا وهموم وانشغالات المواطن العربي.

فكيف لهذه الهوية- المبحوث عنها- أن تتأسس في ظل غياب خصوصية مسرحية عربية، وفي ظل هذا الانبهار المهووس بالغرب، وتحت هذا التأثر المفرط بمسرحه؟

لقد اعتمد المسرح العربي، في انطلاقته على مرجعيات غربية تمثل نموذجها، فحاول الدراميون العرب في قراءتهم للمسرح أن يشتغلوا على عدة مناهج، منها ما هو تقليدي كالمنهج البلاغي أو المنهج الانطباعي وغيره، ومنها ما هو حديث، كالمنهج البنيوي مع ثورة" فردناند دو سوسير" في كتابه" دروس في اللسانيات العامة، والمنهج البنيوي التكويني، مع " لوسيان غولدمان" وغيره.

ولعل الدكتور " عبد الله إبراهيم غلوم" من أبرز النقاد الذين اشتغلوا على نص المؤلف، والظاهرة المسرحية في محاولة لتأسيس وعي في القراءة بالمنهج السوسيولوجي، من خلال كتابه:" النقد المسرحي في الخليج العربي، وجدل الواقع والمسرح" وغيره من الكتب، كما نجد " إدوار الخراط" واللائحة طويلة.

لقد استشعر الدراميون العرب، بمزالق تبعيتهم للنموذج المسرحي الغربي، فكيف لهم أن ينسلخوا عن هذا النهج في محاولة لتلمس هوية مسرحية مفقودة؟

إن الإبقاء على مسايرة النموذج المسرحي الغربي من شأنه أن يطمس الهوية العربية، وأن يجعل المسرحيين العرب أتباعا، محكومين بثقافة غربية جاهزة.

الشيء الذي أدى بالمسرح العربي إلى الوعي بأن تلك العمليات المتمثلة في التقليد والاقتباس والترجمة، هي مجرد مرحلة تدريبية، تمرس من خلالها الكتاب الدراميون العرب على كيفية اشتغال النص المسرحي الغربي، مما حدا بهم إلى محاولة تجريب التعامل مع التراث، ومع تلك الظواهر المسرحية العربية، واستحضار الأشكال المسرحية العفوية، لكتابة النص المسرحي وإخراجه.

لاشك أن للنهضة المسرحية في الوطن العربي، في الستينيات من القرن الماضي، دورا كبيرا في الانتعاشة المسرحية عندما كان هذا الوطن العربي ناهضا، متحررا من قيود الاستعمار، فجاء المسرح معبرا عن هموم وانشغالات المواطن العربي في تلك المرحلة.

وانتصارا للهوية المسرحية العربية سار الدراميون العرب يبحثون عن عمق المسرح العربي، وعن شكله الخاص، مما اضطرهم لمواجهة إشكال جديد تمثل في نوعية المواضيع، أو الموضوعات الدرامية التي سيشتغلون عليها، فسارعوا إلى النبش في التراث العربي، كما هو الشأن في تجربة المسرح الشعري الكلاسيكي أو العربي أو كتابة نصوص منثورة تعتمد على هذا التراث. ولعل أحمد شوقي، صلاح عبد الصبور، علي كنعان، من أبرز الشعراء الذين تمثلوا المسرح الشعري، فأبدعوا فيه.

إن عملية البحث في عمق المسرح العربي- كما قلنا- صاحبها إشكال تمثل في نوعية المواضيع الدرامية، التي سيشتغل حولها المسرحيون العرب. وهذه العملية ستؤثر في الحركة النقدية، التي من المفروض أن تكون مواكبة للنشاط المسرحي، في هذه المرحلة، فتولد بالتالي، إشكال القراءة للعروض المسرحية، مما دفع بالمسرحيين العرب، إلى التفكير في منهج يعتمدون عليه، يؤكدون من خلاله، على حضور الهوية المسرحية العربية.

فما هو المنهج الذي اتبعه هؤلاء في قراءتهم للمسرح، وكيف تم اشتغاله؟

لعل المنهج التاريخي من المناهج الأكثر حضورا بعد بدايات التأسيس للمسرح العربي، إذ دأب كل الكتاب في مجال المسرح على توكيد وجود المسرح العربي، مركزين على البحث للمسرح العربي عن عمق يحرره من التبعية للغرب، وأن يتسم هذا المسرح بلغته العربية موضوعا وقضية، وهوية.

ولعل " محمد يوسف نجم" من أبرز الكتاب الذين تبنوا المنهج التاريخي في عملية التأرخة، والتوثيق ودعم الحالات بالإستشهادات. إذ استطاع هذا الرائد أن يحفر في التراث العربي، راصدا لتلك الظواهر المسرحية، مؤرخا لها قبل وبعد النهضة. كما نجد " يعقوب لاندو" الذي وثق لبداية التجربة المسرحية في الوطن العربي، انطلاقا من الوثائق الاستعمارية، وملفات المخابرات.

فبدأت عملية التأرخة للمسرح، ولتلك الظواهر المسرحية المنسية، في محاولة من هؤلاء الدارسين العرب، لترصد جذور حقيقية للمسرح العربي، من شأنها – في رأيهم- إثبات هويته، ورد الاعتبار لكينونته، وأنه لم يكن في جملته تابعا للغرب.

ومن الأعلام الذين تجشموا عناء البحث والدراسة، والكشف عن الهوية المسرحية العربية المفقودة، نذكر: علي عقلة عرسان، الذي أرخ للظواهر المسرحية من خلال كتابه" الظواهر المسرحية عند العرب" ثم سلمان قطاية، في كتابه" المسرح العربي من أين إلى أين؟" " وعلي الراعي" في كتابه" المسرح في الوطن العربي" بحيث أسس من خلاله مشروعه النقدي، بتأريخ لميلاد المسرح، ونشأته في كل قطر عربي على حدة، أي منذ بداية النهضة إلى أواسط السبعينيات من القرن الماضي.

كل هؤلاء الأعلام تحدثوا عن المقامة والتعازي الشيعية، والأشكال القديمة للحج، وخيال الظل، وكتابات بن دانيال. كما أن العراقيين أرخوا للمسرح بأول ملحمة في تاريخ الإنسان وهي ملحمة" جلشامش". فوجد هؤلاء الكتاب والدارسون أنفسهم يتوحدون في إحضار التاريخ المنسي للمسرح العربي.

لقد تكون للدارسين المسرحيين العرب رصيد مسرحي، بعد طول تمرسهم بالنتاج الغربي، ولتلك العمليات الثقافية المنوعة، التي أسعفتهم للخروج من بوثقة العزلة.

وبذلك ساروا يبحثون عن جذور لمسرحهم المنسي، من خلال منهج تأريخي لتراثهم المسرحي الغابر. فوعى هؤلاء بمكونات العملية المسرحية شيئا فشيئا، منادين بتأصيل لهذا المسرح العربي، عبر البحث في عمقه، من أجل تحريره من كل تبعية، في أفق أن يصبح لهذا المسرح قالب عربي: موضوعا، هوية، وقضية. وأن يتم التجديد لهذا المسرح انطلاقا من ظواهره الشعبية، وأن التأسيس له يجب أن يكون محكوما بالتجديد المتغير لخلق أفق توقع جديد لهذا المسرح.

فكان التراث العربي مجالا خصبا، نهل منه الدراميون العرب مواضيعهم، في محاولة للتميز. فكيف تم البحث عن الخصوصية المسرحية العربية، وما هي التنظيرات المعتمدة لذلك، وما الرموز التي خاضت هذا التحدي؟

لقد كان " توفيق الحكيم" سباقا في عالمنا العربي، إلى تقريب المهتمين والدارسين من الفن المسرحي، آخذا على عاتقه ترسيخ فكرة المسرح الذي عمره خمسة وعشرون قرنا لدى الجمهور. فأراد أن ينقل إلى العالم العربي كل ما عرفه الغرب، ولهذا نجده يستخدم الأسطورة والخيال العلمي، والقصص القرآنية،

وحتى عندما تعامل مع الأساطير الفرعونية والإغريقية، كان يريد أن ينزع عنها ما هو وثني.

ومن ثم، بدأت بوادر التنظير للمسرح العربي، بعد أن توافرت آليات الاشتغال، وتنوعت كتابات النص الدرامي.

فكان العرض المسرحي استجابة لهذا التنوع، كما أن الاشتغال في ظل هذه الطفرة المسرحية سار بالمسرح العربي نحو التجريب، خاصة عندما أصبح العرض المسرحي يبنى بشكل جديد، وباهتمام خاص من لدن المشرفين على الإخراج المسرحي، تمشيا مع متطلبات العصر، وفي ظل موجة التجريب التي أسهم في إرسائها المنظر السويسري" أدولف أبيا" في فن السينوغرافيا، وكذلك نذكر" كوردن كريج"...

في ظل هذه المتغيرات تأسست المنظومة المسرحية العربية، فظهر مفهوم " الدراماتورجيا" كاختصاص جريء قلب المفاهيم الرائجة حول التأليف المسرحي، وحول العمل الفني.

ولعل الكتاب المسرحيين العرب كان لهم تأثر بهذه المتغيرات التي من شأنها أن تدعم الحضور المسرحي العربي، وتشكل قالبه وتضفي عليه صبغة الجدة والتماسك.

ومن أبرز الأسماء التي أسست لهذه النظرية في عالمنا العربي نذكر: توفيق الحكيم، صلاح عبد الصبور، سعد الله ونوس، أحمد شوقي، عبد الكريم برشيد، عبد الرحمن بن زيدان، علي الراعي، وآخرون..ولعل من المسرحيات التجريبية العربية التي لاقت نجاحا مميزا، نذكر مثلا: " الملك هو الملك" ، " سهرة مع أبي خليل القباني" لسعد الله ونوس، " المفتاح" ليوسف العاني، " ليالي الحصاد"

لمحمود دياب، " مأساة الحلاج" لصلاح عبد الصبور، وغيرها من المسرحيات، التي تواصل معها الجمهور بشغف كبير.

نستطيع القول، إن المسرح العربي في مرحلة مخاضه الطويلة هاته، ظل موزعا بين هويته المفقودة، وتمثل غربي يفرض وجوده بشكل أو بآخر على الساحة العربية المضطربة.

فعلى الرغم من تلك التشكلات الثقافية التي عاش بها عمره المسرحي، مازال هذا المسرح المرهق يتخبط في ورطة الانبهار بثقافة الآخر، وبأن الأنموذج الغربي هو الأمثل والأجدى بالمتابعة والتمثل.

وعلى الرغم من تمرس المسرح العربي بالنصوص الغربية، وبنظريات منظريها، وانكباب الدارسين العرب على الموروث المسرحي العربي، إلا أننا مازلنا نقتفي أثر الغرب في نصوصه المسرحية مقتبسين منها، ومترجمين لها، وكأن مرحلة الاستقلال للنص الدرامي العربي أو للمسرح العربي إجمالا لم تظهر بالشكل المقنع، مما يجعل مرحلة التلمذة والأخذ عن الآخر تمتد، واضعة قضية المسرح العربي في ورطة كبرى، بين إشكال الهوية وصراع التبعية.

المسرح والسلطة

ليست السلطة -هنا- بالمفهوم القمعي أو القدحي، ولكنها سلطة مغايرة ومسالمة تتوخى الجمال، وتتوق إلى الصفاء والفضيلة، إنها سلطة أدبية فنية وجمالية، سيما وأنها مرتبطة بأحد أعرق الفنون الإنسانية، أليس المسرح أبا للفنون؟

فكثيرا ما نغفل محورا أساسيا ترتكز عليه المنظومة المسرحية سواء في شقها النظري، أو التطبيقي، هذا المحور الذي لا تستقيم عملية الإبداع المسرحي إلا به،

ولا يمكن أن تقوم له قائمة إلا تحت أنظاره. إنه الجمهور المسرحي، إذ به يمكن للمسرح أن يحيا، وبه أمكنه أن يموت.

وبحديثنا عن المسرح ككل لا يتجزأ، يمكن أن نفصل الكلام بالحديث عنه ككتابة أدبية بين دفتي كتاب، أو كعبارة عن حزمة أوراق محررة باليد، أو مرقونة كمرحلة ثانية، وفي هذه الأخيرة تبرز إبداعية العرض المسرحي وسحر العمل الفني للمخرجين الملهمين، وفي ذلك يرى أنتونان آرتو A.Artaud، أن أحقية التأليف المسرحي والإبداعي الفعلي، يكون بطلها المخرج، هذا الذي يتحكم بشكل مباشر في خشبة المسرح. ومن ثم يمكننا القول إن أهمية المسرح تكون منعدمة بغياب القراء/ الجمهور في كلتا المرحلتين، إذا ما اعتبرنا القارئ والمتفرج سيان، وإذا سلمنا بأن المسرح في مهده حينما يكون أسير الكتابة الأدبية، يغدو في متناول القراء، الذين قد تستهويهم النصوص المسرحية، كما يمكن أن تثير فضولهم نصوص أدبية أخرى كالشعر والرواية والقصة..ومن ثم فالقارئ للمسرح ولغيره من هذه الأجناس يمتلك سلطة تقييمها، وإبداء الأحكام التي قد تتفاوت في قيمتها بحسب نوعية القارئ، وفق تخصصه وسعة ثقافته.

إلا أن هذه الأحكام برغم تفاوتها، ستجمع حول أهمية هذا النص عن ذاك، أو ستتفق حول رداءة هذه المسرحية مقارنة بتلك. ولعل مثل هذه الأحكام قد تسجلها عدد المبيعات و مستويات الإقبال عليها من لدن القارئ من جهة ، كما أن أهميتها قد تلوح بناء على احتفاء المنابر الإعلامية بها من جهة أخرى، وإما قد تجد الألسن تشيد بأصحابها في أوساط القراء المهتمين أيضا.

والأكيد أن السلطة نفسها يمتلكها جمهور العروض المسرحية ، بل يمكننا أن نسجل الأحكام الفورية التي يصدرها الجمهور أثناء العرض المسرحي، بخلاف القراءة للمسرح أدبا، لأن هذه الأخيرة تنبعث من طرف جماعي مماثل.

الجمهور يكون متتبعا مباشرا لما يروج في الخشبة من حركات الممثلين، وأحداث وإلقاء ومواضيع وديكور وإنارة.. فإن توافر لهاته العناصر الانسجام والجودة سيكون تجاوب الجمهور مع العرض مرضيا، بردود فعل محفزة كالتصفيق والارتياح الواضح على المحيا.. وإن كانت الخشبة بما تشمله من عناصر لا تمثل بالنسبة للجمهور إلا نشازا، وتزجية للوقت دونما استفادة يخلص إليها، فإن ردود الفعل ستكون عنيفة وحاسمة لا تقبل التردد، وهي غالبا ما تكون عبارة عن تشويش مفتعل: صفير، كلمات فاضحة، مغادرة للقاعة، وغيرها من الأساليب الغاضبة على ما يجري في الخشبة، وبالتالي سيبدو موقف أصحاب العرض محرجا ، وستنعكس هذه المجريات على نفسيتهم، مما يجعل مردودهم العام مخيبا للآمال.

وبذلك تبرز أهمية الجمهور في تقييم العروض، وتلك السلطة المخولة له في إصدار الأحكام عليها، ومن ثم يمكن القول إن المسرح والجمهور وجهان لعملة واحدة، فإذا كان الأول جيدا يساير أفق توقع الجمهور، يصبح هذا الأخير متجاوبا ومستجيبا لنداءات هذا المسرح، وإذا كان رديئا مفككا كان هذا الجمهور منقلبا ثائرا.

فما هي إذا أهمية هذه السلطة، وكيف تكون انعكاساتها على الإبداع المسرحي؟

لاشك أن للمسرح متتبعين يواكبون نتاجاته ، ويلاحقونه بالردود العديدة والمتباينة، إذ يمكن أن نقسمهم إلى نوعين على الأقل: متتبع متمرس، عارف بقواعد اللعبة المسرحية، ومدرك لقيمتها ، وللرسالة الخطيرة التي يمكن أن تشيعها في الجمهور وفي الرأي العام، وهذا النوع هو ما نسميه بالمتتبع الناقد للمسرح، وثمة متتبع مستهلك لما يقدمه المسرح من فرجة بغض النظر عن

قيمتها الإبداعية والجمالية، ولذلك يمكن أن نصف هذا النوع بالمتفرج السلبي ، في مقابل المتفرج العارف/ الناقد.

قلنا إن المسرح والجمهور وجهان لعملة واحدة، ولعل هذه العملة لا تخلو من مزالق، قد تتسم بالخطورة أحيانا، سيما وأن المسرح رسالة أدبية وفنية، غايتها المتعة والمعالجة والتقويم، والإبلاغ الواعي والمثقف، ومن أهدافها ترسيخ روح الحوار والتواصل، وتهذيب الأذواق وتغذية الروح بقيم الفن والجمال. بل إن الممثلين في المسرح هم بمثابة لسان حال شرائح المجتمع في إيصال قضية ما، وإثارة بعض الأمور التي لولا المسرح ما كان لها أن تثار، ولولا الممثل ما أمكن أن يعبر عنها الإنسان العادي، هذه الرسالة موجهة إلى الجمهور الذي يمكن أن يكون في موضع الشاهد، والحكم في آن.

إن مستوى الإبداع المسرحي تؤثر فيه سلطة الجمهور وتقيمه أحكامه، لأن جودة المسرح من جودة الوعي الثقافي والجمالي للجمهور، ورداءته من رداءته. ويمكن أن نقول بلا أدنى مجازفة بأن تطور مسرح مجتمع ما رهين بتطور الوعي الثقافي لمواطنيه، كما يمكننا القول بدون تحفظ بسلطة المسرح على الجمهور، لأن الثقافة التي ينتجها تؤثر في هذا المتلقي روحا وفكرا، ومن ثم نخلص إلى هذا التبادل في التأثر والتأثير بين السلطتين معا.

إن الإشكال الذي يؤرق المسرحيين باستمرار هو تلك القراءة متعددة الزوايا التي تأخذها عروضهم المسرحية والتي أحيانا تختلف في آرائها التقييمية، وغالبا ما يكون هذا التفاوت في الأحكام مطروحا من لدن عموم الجمهور، في الوقت الذي قد تنتظم فيه آراء النقاد حول منظور موحد.

فعلى الرغم من المجهودات التي يبذلها المسرحيون لإنتاج الجيد من العروض، فإنهم لا يتوصلون إلى قناعات حاسمة بأفضلية ما سيقدمونه قبل

إسدال الستارة، لأنهم يدركون بخبراتهم ما قد يعقب أعمالهم من مفاجآت ، فلا يتنفسسون الصعداء إلا والجمهور راض على ما قدموه، يقول أوجين يونسكو Eugène Ionesco، " المؤلف يكتب مسرحية والممثلون يؤدون مسرحية ثانية والمشاهدون يرون مسرحية ثالثة"[1]

فالنص المسرحي، يعيش صيرورته المشروعة قبل أن يكتشفه الجمهور عرضا فرجويا، وهذا قدره، لأن الكتابة الأدبية تختلف عن الكتابة الفنية والجمالية، كما تختلف بالضرورة عما تقرؤه عملية التلقي. وهذا معزو إلى التركيبة المعقدة للمسرح مادام محتكما إلى خليط من الفنون والتقنيات، واللغات والممثلين..الشيء الذي يجعل قنوات تواصله مع المتلقي عديدة ومتباينة، لم يكن ليكتب لها الانسجام إلا في العرض المسرحي، ومن ثم فعملية تلقي العرض من لدن الجمهور تأخذ بعين الاعتبار هذه المتناقضات المنسجمة، لكي تؤثر في المتلقي وتجعل مستويات إدراكه للعرض في تفاوت واختلاف، بحسب ما استوعبه كمتلق فرد من دلالات ومعان بها يفسر فرجته، وليس بالضرورة أن يكون هذا الاستيعاب موحدا بين كل المتلقين.

هل يمكن أن نقول الآن بجمهور مغربي مثقف في ظل ما يروج من عروض؟

إن الحديث عن الجمهور مدعاة للخوض في مستويات المشهد المسرحي المغربي، ما دام الجمهور مرتبطا بالعرض، ومادام هذا العرض لا يقدم إلا لهذا الجمهور. وحتى لا نضل عن المعنى، فالجمهور المغربي المثقف كمين بخلق مشهد مسرحي مثقف أيضا، وله أحقية السبق في تقييم ما يتم تقديمه من عروض مسرحية، وتتبعها بالقراءة الجادة الرصينة، ومن ثم الإسهام الفعلي في ترسيخ ثقافة مسرحية عاتية، تستهوي الجمهور، وتستقطب مختلف شرائح المجتمع

المغربي، المنغرسة فيه روح الطرافة والنكت والمستملحات منذ القدم، غير أننا من الضروري أن نقف وقفات بناءة تروم النقد الذاتي، وتبحث في كشف المخبوء وتقييمه بكل ما تستدعيه الموضوعية والنزاهة. لأن هذا النقد الذاتي منعقد في حضرة طرفين رئيسين: رجل المسرح بكل صنوفه ودرجاته، أو المؤسسة التي ينضوي تحتها هذا المسرح ورجالاته من جهة، والجمهور المغربي من جهة أخرى.

إن الغبن الذي قد يولده التواطؤ مع مردود مسرحي ، لا يرقى لطموحات الجمهور، قد يعصف بثقافة مسرحية تمثل الريادة في البلدان العريقة، أليس المغرب واحدا من أعرق المجتمعات؟

قد نكون واهمين أو متجاهلين لحقيقة الوضع المسرحي المغربي، إذا ما نحن قلنا إن الجمهور المغربي يمتلك بكل شرائحه سمة الوعي الثقافي، القادر على تفعيل الآلية الإبداعية لأب الفنون، وسوف نكون جاحدين وصادمين في آن، إذا ما نحن جنحنا إلى التشاؤم وقلنا إن جمهورنا لا يمتلك ميكانزمات تقييم الأعمال المسرحية، أو ليس له استعداد لمواكبة ما يروج من عروض بالتتبع البناء، وبالنقد النزيه.

فمن أخلاقيات البحث العلمي أن يكون الباحث صادقا في ما هو موجود، منطلقا من قناعات باعثة على الغيرة للمسرح وعلى الثقافة المسرحية، وهذه الأولويات هي الضامن على تقديم الرأي الحر، وعلى طرح الحقيقة بكل تشعباتها الراجحة منها، والمخفقة في آن.

لقد استأنس جمهورنا بالأعمال المسرحية القوية والمنبعثة من مسرح الهواة، في السبعينيات من القرن الماضي على الأخص، حينما كانت المنافسة محتدمة بين الفرق والجمعيات المسرحية في مختلف المدن المغربية، وحين تمكنت لمجموعة من

الأسماء الغيورة آليات اللعبة المسرحية، فكانت مبدعة بحق، قبل أن تلوح شهرتها في عليا الخارطة المسرحية المغربية، يقول د. عبد الرحمن بن زيدان:" لقد كانت السبعينيات من القرن الماضي، طفرة نوعية في الوعي المسرحي المغربي، تحولا إيجابيا، نقل الممارسة المسرحية إلى فضاءاتها العالمية"[2]

فإذا كانت هذه الفترة قد شهدت طفرة نوعية في إثبات الحضور المسرحي المغربي، ومحاولة جادة للتعريف به إلى الجمهور من جهة، وكذا لرفع التحدي الذي شغل العاملين بالمسرح حول إشكالية الأصالة والتأسيس لعقود طويلة، ليس فقط في المغرب، بل في الوطن العربي عامة، فإنها بذلك قد رسمت أولى الخطوات لمسرح مغربي كائن بالفعل.

إنه تحد اتخذه ثلة من الغيورين على الثقافة المسرحية مسؤولية جسيمة على عاتقهم، ولعلنا بهذا نكون ممتنين بحق لرجل أعطى لهذا التحدي صفة الشرعية التي أتت ثمارها، وأفرزت نجاحا أسعف على مواصلة البحث فيه بما يليق وروح الموضوعية والبحث الرصين، إنه الدكتور حسن المنيعي، صاحب"أبحاث في المسرح المغربي" يقول عبد الكريم برشيد ، عن هذا الرمز:" يمكن اعتبار السبعينيات من القرن الماضي، البداية الحقيقية لظهور النقد المسرحي الجاد، هذا النقد الذي فجرته رسالة د. حسن المنيعي" أبحاث في المسرح المغربي" وهي رسالة قيمة، تجاوزت حدود النقد الجزئي، المقتصر على دراسة العمل في ذاته ولذاته، إلى البحث في الظاهرة المسرحية ككل"[3]

فمن خلال التقديم الذي كتبه الدكتور حسن المنيعي لهاته الرسالة، نستشف تلك الرغبة الكبرى في أن يكون كتابه هذا في مصاف الأبحاث العلمية الرصينة، في الوقت الذي لم يخف تعلقه المتين بوطنه، يقول حسن المنيعي:" عندما فكرت في تحضير دراسة عن المسرح المغربي لنيل دكتوراه السلك الثالث

من جامعة باريس، كان يدفعني لذلك أولا إحساس غريب يعرب عن شدة تعلقي بالفن الدرامي، وثانيا طغيان حاجة أكيدة تفرض علي تحقيق عمل نافع بالنسبة لبلدي، ولو أدى ذلك إلى اقتحام أرض بكر، لم يجرؤ أي أحد على اكتشاف مكوناتها"[4]

فمثل هذه البحوث الجادة تمكن المتلقي من الاطلاع على ماهية المسرح المغربي، وعلى تلك البدايات البكر لثلة من المسرحيين الذين أسسوا اللبنات الأولى لهذا المسرح الذي نطق بلغة الظرفية آنذاك، وكان لسان حال المغرب في مرحلة من المراحل العصيبة التي شهدها تاريخه، والذي عليه أنبنى بالضرورة المسرح المغربي المعاصر، بتلويناته المختلفة، وبتلك المتغيرات التي طرأت على مساره.

إن الأبحاث النقدية التي أخذت المسرح موضوعا لها منذ مطلع السبعينيات، حركت لاشك فضول المتلقي المغربي، وشجعته على ارتياد العروض المسرحية من أجل الاستمتاع أولا بما يجود به من فرجة ومضامين، وعلى استكشاف عوالمه الغريبة والرهيبة ثانيا.

لكن ليس معنى هذا أن تلك العروض كانت مستجيبة لآفاق توقعات الجمهور، لأنها لم تكن لتبرز قوتها على المستوى الأدبي أولا، ثم المستوى الفني والجمالي ثانيا، ولعل هذا معزو للعمر المسرحي المغربي نفسه، حينما تقاس تجربته بالعمر المسرحي العربي والغربي.

وإذا كان المسرح مزاوجاً لمتعتي الأدب والفن، فلأن ذلك خاصية من خصوصياته، التي لامناص منها، والتي لا يمكن أن يتصرف فيها المسرحيون بدعوى أن المسرح خلق للعرض ليس إلا، فمن العوامل المسببة في هذا النكوص الذي يطال المشهد المسرحي، يقول د. يونس لوليدي:" قلة التأليف المسرحي

بالمغرب، فكتاب المسرح المغربي في التسعينات هم أنفسهم كتاب السبعينات والثمانينات، بل إن عددهم قل بموت مجموعة من الكتاب الدراميين"[5]

لعلنا في حديثنا عن المسرح المغربي، لا نقصد بذلك لونا واحدا من هذا المسرح، ولا نتوجه إلى فرقة بعينها، بل نخاطب المنظومة المسرحية المغربية في شموليتها، باعتبارها مؤسسة ترعى شؤون المسرح، وتوجهه التوجيه الذي تراه مناسبا.

فكثيرا ما يكون الواقع عكس ما هو مأمول، وقد يكون التعليق على هذا الواقع مزيفا، أو قد يكون صادما غير مراع لما قد يبذل من مجهود في شتى مناحي الآداب والفنون، وهذا من اختصاصات النقد، فإما أن يكون بناء يثري التجربة، وإما يكون نقدا هداما يكرس للمبتذل والمميع من الأعمال والتجارب الأدبية والفنية.

لماذا نتحدث عن الجمهور المثقف؟

لأن الحركية المسرحية المغربية، أو غيرها لا تتم بغياب جمهور قوي ، قادر على مسايرة هذا المسرح، ونقده والتعليق عليه بما يدعمه من الآراء والأفكار و الطروحات الجديدة التي من شأنها مده بالدينامية اللازمة.

قد يكون ثمة جمهور في قاعات العروض، لكن ليس يعني هذا أن المسرح بخير، بل سيكون كذلك إذا ما تم التجاوب بينه وبين ما يقدم له، بمعنى أن ثمة تواصل، بدونه لن تتوفق المسرحية – بالضرورة- في عرضها. فالجمهور المثقف هو الذي تمرس على المشاهدة الحيوية للعروض المسرحية، وهو الذي استأنس بالدراسة المسرحية في المدارس، والمعاهد والجامعات..وقد يتساءل المرء هل من اللازم أن تعم القاعدة على كل الجمهور ، حتى يعد مثقفا، لكي نضمن مسرحا قويا؟

قد يصعب على الجميع أن يكون مؤهلا بهذه الشروط، ولكن ليس معنى ذلك أن القاعات المسرحية تكون مفتقدة لنسبة معينة من المثقفين المسرحيين، بحيث يمكن أن ندرجهم ضمن خانة النقاد، والباحثين في الميدان، والمهنيين..فالعرض المسرحي مرتبط بهذه الشروط الموضوعية، وعلى أساس هذه الشروط يمكن أن نؤهل جيلا من المثقفين لهم حس إبداعي، بعدما صقلوا فكرهم بالدراسة، وتعودوا على تتبع العروض المسرحية بالنقد والمساءلة ، والتعليق الحر. فالجمهور " شبيه بالبحر، يخضع لقوانين مبهمة"[6]

علينا أن نضع في الحسبان، أن ما نقدمه من عروض وأعمال مسرحية، ليس لغرض إمتاع الذات العارضة، أو لأجل المردود المادي الذي قد تدره علينا هذه العروض، ولكن لأننا محكومون برقيب مشروع يمتلك أحقية انتقادنا ومساءلتنا، بما يلزم من الردود البناءة، هذا الرقيب الذي يبدأ من المسرحيين أنفسهم، عندما يقبلون بأعمال يتوسمون فيها الجدة والفعالية، وقد يتنبئون لها بالنجاح، الذي يظل مردودا إلى حين إسدال الستارة.

إن العملية النقدية الفعالة، التي ما أحوج المنظومة المسرحية إليها، هي ما نفتقده في قاعات العروض وفي المنابر الإعلامية المختصة وفي الكتب..ولربما يعزى هذا النقص إلى أن العمر المسرحي المغربي يظل حديث العهد بأن يترسخ في جمهوره، الحس الثقافي. وهذه مسألة بديهية، لأن العملية النقدية تكون مواكبة، أو جنبا إلى جنب للعملية الإبداعية بشتى ألوانها وصنوفها.

لاشك إذن أن النقد الهادف، الذي يراعي شروطه الموضوعية، والعلمية الرصينة، كمين بتقوية المنتوج المسرحي المغربي، وعامل مساعد على الارتقاء بالذوق الفني للمسرحيين والمتلقين على السواء. وبهذا الخصوص يقول د. لوليدي" أما وضعية نقد العروض المسرحية المغربية، فتحتاج إلى وقفة متأنية،

وحوار رزين، صحيح أن العروض المسرحية المغربية قليلة جدا، ومعنى ذلك، ندرة ممارسة نقدية مسرحية، ومع ذلك فحتى هذا النقد المسرحي القليل، الموجود، يفتقر إلى كثير من الشروط الفنية والأدوات المهنية"[7]

لعلنا من خلال الحديث عن المسرح والسلطة، نكون قد أبرزنا الدور المنوط بالمسرحيين من جهة، وكذا ما يستوجب فعله لتغذية هذا المسرح، حتى يظل قائما، وأيضا لكي يطور مردوده الأدبي والفني والجمالي. فالمسرح القوي ينتج جمهورا قويا، ولأن هذا المسرح يسهم بدور كبير في ترسيخ الثقافة المسرحية" لأن المسرح فعلا سلطة خطيرة على الناس، أكثر نفاذا من سائر الإنتاجات الثقافية"[8]

ولذلك نعود كي نقول: إن ثمة تلاحما بين العمليتين معا، الفعل المسرحي، والفعل النقدي، بين العرض المسرحي والجمهور، الذي يظل دوره رياديا في تتويج المسرح، أو تدميره.

الهوامش

1- E.Ionesco- Note et contre note- p49

2- د. عبد الرحمن بن زيدان- التفكير بصوت مسموع في معنى المسرح العربي- حوار أجراه عبد العالي السراج وعبد العزيز بوبكراوي-ط-2004 – مطبعة النجاح الجديدة- ص 26

3- عبد الكريم برشيد- الكتابة بالحبر المغربي في كتابات الدكتور عبد الرحمن بـن زيـدان- ط1- 2003- البيضاء- ص33

4- د. حسن المنيعي- أبحاث في المسرح المغربي- ط2- مطبعة النجاح الجديدة- البيضاء- ص5

5- د. يونس لوليدي- المسرح والمدينة، من مسرحة التراث إلى مسرحة المقدس- مطبعة سـيدي مـومن- ط1- 2002- ص 84

6- Daniel Rabreau- Universalis- Vol17-p1048

7- د. يونس لوليدي- مرجع سابق

8- محمد مصطفى القباج- من قضايا الإبداع المسرحي- ط1- 2000- مطبعة النجاح الجديدة- ص 12

المسرح بين النص والعرض

لعل قيمة المسرح وتميزه عن باقي الأجناس الأدبية والفنية الأخرى تتجلى في تفرده بجمعه لمتعتي الأدب والفن معا. فهو من جهة أدب مكتوب قابل للقراءة، ومن جهة أخرى يتجلى في عرض للفرجة، وما يتولد عنها من صور جمالية تورط المتلقي في عالم فني شامل، يرتكز على معطيات محورية كالممثلين، وفضاء الديكور، والملحقات، والإنارة، والرقص، والموسيقى، وغيرها من العناصر الأخرى التي لا يتميز بها إلا أبو الفنون.

والمسرح بهذا المفهوم كتابة مركبة ومعقدة، فهي فن القراءة والمشاهدة معا، وهي أيضا:" مجمع الفنون"، لأن المسرحية لا تنبني على الكلمة فحسب، بل لابد لها من أداة وسيطة توصل الكلمة إلى المتلقي، وتتجلى في:" الممثل" ولابد لها أيضا من فضاء معماري أو مكاني تشغله، كما أنها بحاجة إلى إطار تشكيلي يخلق دينامية الكلمة والحدث، ثم إنها تستدعي في النهاية فنانا مبدعا يمتلك قدرة صياغة وبلورة كل هذه المعطيات المذكورة، في شكل صورة منسجمة، ونقصد بهذا الفنان " المخرج"، وكل هذا – بطبيعة الحال- يتهيأ لفائدة جمهور يسهم بدوره في إنتاجية هذا المسرح.

وعلى الرغم من هذا الاختلاف في المسرحية بين النشاطين: الأدبي والفني، فإنهما لا يعتبران منفصلين عن بعضهما البعض، على أساس أن الثاني أي العرض، يتمم الأول أي النص، ويبني عليه، كما أن الأول مرتبط بمراعاة الإمكانيات التمثيلية، ومقيد بعملية الإنجاز والأداء فوق الركح، الشيء الذي يعني أنهما نشاطان متداخلان لا تفصل بينهما سوى عملية الرصد والتحليل[1].

يفهم من هذا أن الخطاب المسرحي يتشكل من عنصرين جوهريين هما:

لنص المكتوب، والنص المعروض، على أساس أن ثمة علاقة متضمنة بين النصين. فالنص الأول يتمثل دائما في ذهن القارئ على شكل عرض متخيل، لذلك يمكن القول إن هناك علاقة مقابلة بين وسيلتين للتمثيل داخل الذهن، وبدون هذه الخاصية لا يشكل النص المسرحي سوى تراكما للدلائل اللغوية، كما أن هذا التمثل لا يتحقق إلا إذا افترضنا لدى القارئ كيفما كانت طبيعته، بنية معرفية تفترض وجود قواعد وأسس المقابلة بين النص الدرامي، وبين الطريقة المتخيلة لإمكانية عرضه فوق الركح، وهو ما يسمى بالتحليل الدراماتورجي.

إلا أن النص موجود داخل العرض، في شكل صوت، تذهب آن أوبرسفيلد، Anne Ubersfeld Anne Ubersfeld إلى أن النص موجود داخل العرض في شكل صوت له تحقق مزدوج، فهو يسبق العرض ويرافقه"[2]

لذلك فإن وحدات النص المسرحي لا ينبغي أن ينظر إلى تم فصلها على أساس أنها وحدات لغوية لإمكانية التمسرح، ويعني هذا أن العلاقة بين النص والعرض هي علاقة مركبة، لأنها أوتوماتيكية وتناظرية، فكل عرض مقدم يتقيد بإرشادات النص إلى حد ما، لكن النص المسرحي لا يمكن أن يحمل آثار أي عرض فعلي"[3]

فقد نعجز عن تقديم تعريف واضح ودقيق للمسرح، شأننا في ذلك شأن"Louis-jouvet" ليس هناك من تفسير لهذا الفعل الغريب الذي هو العرض"، غير أننا نستنتج من هذا التعريف المتفلسف كلمة جوهرية هي " العرض" تدعونا إلى إدراك اعتراف"Jouvet" بأهمية العرض في المسرح.

ويذهب"Ion Omesco" إلى أن قدر كل مسرحية هو أن تتحقق داخل فضاء محسوس معين، وأن تمر عبر وسيط حتى تصل إلينا"[4]

في حين نجد "Anne Ubersfeld" تذهب أبعد من ذلك لتؤكد أن الحوار كنص هو كلام ميت لا معنى له، والنص خارج إطار العرض وقبل أن ينطق لا معنى له، فالدلالة لا تظهر إلا أثناء فعل النطق"[5]

أما "Umberto- Eco" فيعرف النص بأنه آلة كسول تتطلب من القارئ عملا مضنيا من أجل ملء الفضاءات الفارغة أو البيضاء، فالنص ليس إلا آلة افتراضية"[6]

رغم أن كل هؤلاء يتفقون حول أهمية العرض وأسبقيته للنص، إلا أننا قد نختلف معهم في بعض الأشياء التي قد تكون مجحفة في حق مؤلفي النصوص المسرحية، لأنه بالتأكيد ثمة حضور للنص في كل عرض مسرحي، شئنا ذلك أم أبينا. ولعل روعة تلك النقلة من النص إلى العرض هي ذلك الخيط الناظم الذي يؤالف بينهما معاً، دونما إقصاء لأحدهما.

فالمسرح ممارسة طقوسية يوقعها أطراف عديدون تجمعوا وكلهم عشق وحماس ليشتغل كل منهم في مجاله الذي يتقنه. يقول الدكتور يونس لوليدي:" فالممارسة المسرحية ناتجة عن الجهد الدائم والمتداخل لمجموعة من المبدعين: كالمؤلف والمخرج، والممثلين، والجمهور...هذا الإبداع يدخل في نسيج المجتمع نفسه، إنه وسيلة إخبار ووسيلة تواصل قائمتين على عرض مواقف متخيلة، على توظيف العنصر الأساسي في كل مجتمع إنساني الذي هو اللغة"[7]

بناء على ما تقدم، يمكن القول إن الخطاب المسرحي لا يمكن التعامل معه كجنس أدبي فحسب، لأنه في الواقع يتم وضع ضمن نقطة تقاطع بين مجموعة من الأجناس الفنية هي: الفنون الأدبية والفنون الفرجوية.

ازدواجية الخطاب المسرحي

إن طبيعة الخطاب المسرحي، تجعلنا بصدد مفهوم زئبقي ليس من السهل الإحاطة بـه، وذلك لما ينبني عليه من بنى متباينة ومعقدة.

فمن بنية النص المكتوب المعتمد على اللغة، إلى بنية محايثة يتداخل فيها النص الدرامي بالنص المسرحي لإنتاج الفرجة، ومن ثم وسم الخطاب المسرحي بالازدواجية. يقول روبير هورفيل" Robert- Horville" ينبغي للكاتب شأنه في ذلك شأن المستهلك، أن ينتبه إلى الازدواجية التي تجعل المسرح للقراءة والمشاهدة في نفس الآن، وتجعله يندرج في نفس الوقت في فن الأدب وفي فن العرض"[8]

ولعل هذه الخصيصة هي التي تجعل التمسرح دون غيره من الخطابات الأدبية والفنية يتميز بطابع المسرح الذي لا ينحصر عند النص اللغوي، ولكن يتجاوزه إلى الإنجاز فوق الركح، وما قد ينجم عن هذه العملية التحققية التي تؤدرم الكلمة إلى فعل حي يخلق شروط الفرجة والتواصل مع الجمهور.

إن أية محاولة لتحديد طبيعة الخطاب المسرحي ينبغي أن تأخذ بعين الاعتبار أبعاده ومستوياته الدراماتورجية، أي تحققه المشهدي فوق الركح. لذلك تطرح آن أوبرسفيلد" A.Ubersfeld" مجموعة من التساؤلات حول هذه الطبيعة كالتالي: ما هي حدود الخطاب المسرحي؟ وما هي الأشياء التي يمكن اعتبارها خطابا مسرحيا داخل الظاهرة المسرحية ككل؟ كيف يفهم هذا الخطاب؟ هل نقتصر في ذلك على المراسلات التي يتوجه بها المؤلف أم يجب أن يفهم باعتباره مجموعة من الأنسقة اللغوية وغير الغوية التي ينتجها العرض؟"[9]

إشكالية نص/عرض

إن الخطاب المسرحي هو خطاب متعدد حيث تنبع تعدديته هذه من كثافة الدلائل والعلامات التي تجعل منه خطابا إبداعيا تخييليا، يثري مخيلة المتلقي، ويفتح أمامه عوالم أرحب . وفي هذا السياق يذهب" باتريس بافيس " P.Pavis" إلى أن صفة مسرحي التي تستند إلى الخطاب المسرحي تعني أن هذا الأخير يرتبط بالوهم وبالتخييل، كما يرتبط باللعب الذي يشعر المتلقي المتفرج أنه في فضاء المسرح، هذا في الوقت الذي يفضل فيه المتلقي أن يحس أنه محمول إلى عوالم أخرى أكثر واقعية من عالمه الحقيقي"[10]

وهكذا فإنه عندما نتحدث عن الخطاب المسرحي فإن هذا يفرض علينا استحضار كل من النص الدرامي والعرض، حيث يتميز الأول بالتطلع إلى الأداء الركحي المشهدي، بمعنى أن الاشتغال اللغوي داخل النص الدرامي يرتبط في تحققه وإنجازه بأمور غير لسانية يهيمن عليها الجانب البصري المتمثل في الإيماءات والحركات والملابس والأجساد والديكور والإكسسوارات وغيرها من الدلائل والعلامات والأيقونات الأخرى"[11]

يعني هذا أن الخطاب المسرحي هو خطاب مفرد بصيغة الجمع، فهو يتكون من لغات متعددة، وتقنيات متباينة، لكنها تتراءى على الركح منسجمة في اختلافها، ترهن المتلقي الذي يعتبر طرفا ضروريا في الفعل المسرحي.

إن من أبرز خصوصيات الخطاب المسرحي أن يتبادل النص والعرض عمليتي الاستدعاء في تأثر وتأثير متبادلين، وهذا قدرهما الذي لامناص منه، يقول الدكتور محمد الكغاط:" إن النص الدرامي حتى عندما يعامل كأدب يفرض شروطه الخاصة، سواء وعى الدارس ذلك أم لم يعه، وذلك لأمه نص

غير منته، ولأنه نص يدعو نصا آخر..نص يسعى إلى الاكتمال بالنص الثاني ليجد طريقه إلى المسرح"[12]

نستنتج من ذلك أن ثمة علاقة تبادلية معقدة بين النص المكتوب والنص المعروض، مما يولد تداخل قوى بين النصين وهذا ما يثير الإشكال بينهما، إنها ليست علاقة تلقائية.

إن النص المسرحي المطبوع يظل مشروعا يضعه المؤلف، بانتظار أن يجد طريقه إلى الركح. وقد يشبه البعض النص المسرحي بالتصميم المعماري المرسوم على الأوراق، فالنص كتابة جامدة على الورق قد يستلذ به القارئ الواحد في لحظة معينة، أما العرض فهو حياة مفعمة بالدينامية والانفعال، تخلخل المكان والزمان معا. والنص بالنسبة للقارئ أشبه ما يكون برسالة من ذهن أحادي إلى ذهن آخر أحادي، بينما العرض ملتقى نابض بالحياة والمتعة الفورية في الآن والهنا، بحيث يكون الخطاب من حياة جمعية إلى جمع من المتلقين. يقول سعد أردش:" إن القارئ مهما بلغت نجابته فهو متلق ذهني، حتى ولو امتلك خيالا واسعا، بحيث يتصور الفراغ المسرحي يموج بالأحداث والشخصيات في ذهنه أو في الفراغ بين عينيه والصفحات المقروءة، أما المتلقي في العرض المسرحي فذات اجتماعية حية تتفاعل مع الذوات الاجتماعية التي تجاوره في قاعة العرض، ومع الذوات الأخرى التي تواجهه على خشبة المسرح"[13]

إن كثافة الخطاب المسرحي تجعله خطابا مفارقا ،إذا نحن استحضرنا طبيعة الغموض الذي يلفه، وهذه المفارقة كخاصية تبرزها ثنائية نص/ عرض، يعني هذا أن الخطاب تتداخل فيه مجموعة من المستويات والأنسقة التواصلية المتعددة والمختلفة، حددتها آن أوبرسفيلد " A.Ubersfeld" على الشكل التالي:

مرسل (متعدد) : مؤلف + مخرج+ عدة مشاركين + ممثلين

مرسلة: نص + عرض

شفرات: شفرات لسانية+ شفرات إدراكية (سمعية / بصرية) شفرات سوسيو

ثقافية (آداب السلوك، محاكاة، علم النفس..) شفرات مسرحية محضة

(فضاء مشهدي للعب..تعمل على ربط العرض بلحظة تاريخية معينة)

متلقي: متفرج (متفرجون) جمهور"[14]

يتضح من هذا الشكل أن الخطاب المسرحي خطاب مركب تتضافر فيه عدة أنظمة تواصلية تجمع بين ما هو لغوي، وغير لغوي. كما تتداخل فيه عدة شفرات تتفاوت بين ما هو اجتماعي وثقافي وإيديولوجي وفني/ مسرحي.

إن طرح الخاصيات المتميزة للخطاب المسرحي يجعلنا نقف على خصوصية واردة في إطار الممارستين الأساسيتين: نص/ عرض، وهي خصوصية التمسرح.

إن العالم الذي تخلقه الكتابة، كتابة النص يتبدى مغلقا على نفسه، يفترض قارئا متمكنا له القدرة على تفتيت النص في محاولة لإدراك معانيه ودلالاته. إلا أنه بفعل المسرحة يصبح هذا النص المكتوب منجزا، مشرعا على العالم يتخطى الحدود، لأنه يرفض الانغلاق، وينكشف للجمهور بجرأة تتعدى السطور، لخلق الإيهام والتماهي معا" إن النص المسرحي غير مكتمل بمعنى أن وجوده الفعلي متعلق بالعرض، ولذا يمكن القول إن هذا النص له قيمة إنجازية Performative، مادام يرتبط براغماتيا بالعرض دائما، وينتج الفعل داخل فعله التلفظي نفسه"[15]

والتمسرح هو ما يجعل المسرح مسرحا، حيث تذهب "جوزيت فيرال" إلى أن التمسرح يرتبط بالمنجز، وبقصديته التي تؤكد على ممارسة العمل الدرامي، وكذلك على ضرورة إشراك المتفرج الذي ينبغي إشعاره بأنه متواجد

في المسرح، وبصدد مشاهدة عمل مسرحي ما يتميز عن الحياة الواقعية، ومن ثم يعتبر المتفرج في نظر- فيرال- شرطا من الشروط الأساسية في تحقيق التمسرح"[16]

وبناء عليه، فإن خاصية المسرحة" Théatralité" لا تتحقق إلا داخل مستويين اثنين من مستويات الممارسة المسرحية هما: النص والعرض. فكل عمل وإنجاز مسرحي يتشكل من مجموعة من الدلائل والعلامات منها ما يشكل المادة التعبيرية للعرض، وهي دلائل وعلامات سمعية/ بصرية تعتمد على توظيف الأنسقة السينوغرافية باعتبارها خاصية أساسية في تحقيق التواصل مع المتلقي.

المؤلف والمخرج وسؤال الحضور والغياب

إن ثمة إشكالا كبيرا تخلقه علاقة كل من المؤلف والمخرج بالعمل المسرحي، ومدى أسبقية أحدهما على الآخر في تحقيق هذا العمل، بل إن الأخطر هو أن أحدهما يكاد يغيب حضور الثاني، أو يلغيه مرتكزا على معطيات قد تكون موضوعية وقد تكون من باب الإفراط في أناه المبدعة.

والرأي عندي أن هذا الإشكال لم يكن ليطفو على الساحة المسرحية إلا بعد سطوة المخرج في العصر الحديث الذي أصبح يخول لنفسه حق الحضور التام في إنتاج العروض المسرحية على اعتبار اختياره للممثلين وإدارته لهم، والتحكم في النص المسرحي بالتعديل والإضافة أحيانا، وقد تبلغ به الجرأة أن يبدل كثيرا من ملامح هذا النص إلى درجة أنه يصبح نسخة مغايرة تماما للأولى، مما قد يفقده جوهره، وهذا من شأنه توليد تشنج في العلاقة بين الطرفين (المؤلف والمخرج) فالأول يسعى من خلال ما كتبه أن ينسب العمل المسرحي إليه، وقد يعد العملية الإخراجية مجرد تكملة للكتابة النصية، الثاني يركز على العرض

المسرحي، وما يشيع فيه من تقنيات فنية تتجاوز حدود الكلمة، لأنها فنون سمعية/ بصرية أكثر منها لغوية، وبالتالي يحاول فرض نفسه بأن العرض المسرحي من إبداعه هو، وليس المؤلف سوى عنصرا واحدا ضمن عناصر كبرى في العمل الإبداعي لتظل العلاقة المتوترة قائمة بينهما.

قد نتفق جميعا بأن المؤلف هو أول من يبدع مسرحيته، بدءا من لحظات المخاض إلى حين انتهائها كنص قابل للقراءة والفرجة، وقد نجد المؤلف ضمنيا يخرج عمله ذهنيا، ويحلم أن يحققه على الخشبة.

والمؤلف بين حلم التحقيق المسرحي هذا، وواقع مسرحيته (المشروع) يجد نفسه مدعوا لشركاء يستطيعون نقل الكتابة(النص) فعل(العرض).

فطبيعة المسرح أن ينطبع بخدمات فريق عمل يوزع المهام بين أعضائه في انسجام تام حتى تستوي المسرحية على الركح وسط الجمهور.

فالمؤلف المسرحي يكتب لكي يتكلم الآخرون بدلا منه، ولكن بإرادته هو، لأنه يرفض الحديث ، والنص المسرحي المكتوب قد تتخلله بعض الثغرات التي لاشك سيملؤها المخرج وهو يتناول هذا النص. فالعملية المسرحية تتطلب عدة شخصيات وعناصر هامة، كالممثل، المخرج، الجمهور، الناقد، مصممي المناظر المسرحية، الإضاءة، الملابس، التطرية(الماكياج)..وعلى رأس هؤلاء نجد المؤلف أو ما ينعته البعض بالدراماتورج..وبغياب نص المؤلف تغيب الشخصيات، وينعدم الحوار والأحداث لافتقاد المسرحية عنصرا محوريا هو نص المؤلف المسرحي.

نفهم من كل هذا بأن المسرحية تعرف عملية تحول مستمرة، فمن الكتابة الأولى إلى كتابة وتصور المخرج إلى أداء الممثلين فوق الركح، إلى ما قد يفهمه الجمهور، وما قد ينتج عن ذلك من قراءات وتأويلات متباينة. يقول أوجين

يونسكو" Eugène Ionesco" " المؤلف يكتب مسرحية والممثلون يؤدون مسرحية ثانية والمشاهدون يرون مسرحية ثالثة"[17]

ومعنى ذلك أن العمل المسرحي هو عمل مركب، متعدد القنوات والخطابات،والفاعلين، وهذا الانسجام الذي قد نحسه من خلال العرض يحاول أن يجعل الاختلاف توحدا، والمركب بسيطا، ولكن على الرغم من ذلك يظل من الصعب إيجاد حلول مناسبة تبدد التوتر بين المؤلف والمخرج، أو تشرح هذا الكل الذي يخلقه العرض المسرحي في صيغته التامة والشاملة، وهذا من شأنه أن يجرنا لإشكالية أخرى تتمثل في تعدد مناهج النقد في قراءة العروض المسرحية وتباينها، وبأي منهج يمكن أن تقرأ هذه العروض؟ وهل تصب تلك النقود في صميم ما يريده العرض المسرحي حقا، أم أنها تظل محاولات واجتهادات؟

مما قد لا يتعارض مع قول " Louis Jouvet" السابق" ليس هناك من تعريف للمسرح.."" والأصل في وظيفة المخرج أنه هو المبدع الكلي للعمل الدرامي، أي المؤلف والممثل ومصمم الإطار المادي للعرض (السينوغرافيا) بما فيه من ملابس وديكور وأقنعة..إلخ، فقد كان هذا هو الوضع الطبيعي في المسرح الإغريقي القديم، وهكذا كان كبار المسرحيين أمثال: شكسبير أو موليير، وغيرهم"[18]

إن المؤلف حينما يكتب نصه المسرحي يقدم رؤية شخصية أو مجموعة من التجارب والانتقادات لوضع معيش أو تاريخي، فمثلا:" إبسن" يكتب مسرحياته كي يعرض حقائق عن الظلم الاجتماعي، وبريشت يكتب انطلاقا من قضايا سياسية عن الناس والحكومة، ولكن على الرغم من ذلك فمن طبيعة المسرح أن يترك المؤلف هامشا للإبداع لصالح المخرج. يقول المخرج" بيتر

بروك" عن الكلمات والعبارات:" إنها جزء مرئي ضئيل من بنية ضخمة غير مرئية"[19]

إن العلاقة بين المؤلف والمخرج علاقة جدلية، ولكنها قد تطرح بعض الأسئلة التي ظلت عالقة من قبيل: أيهما المبدع، هل هو صاحب النص، أي المؤلف أم هو صاحب العرض أي المخرج؟

1- **مع المؤلف:** يمكننا القول إنه مهما بلغت درجة أهمية المخرج والممثل في المسرح، فإن النص المسرحي يظل جوهريا، لأنه المادة التي ينبني عليها العرض. فإن لم يكن ثمة نص مكتوب بين يدي المخرج فماذا عساه فعله؟ ومن ثم يمكننا أن ننعت المخرج بالمفسر، والمترجم للنص المسرحي. وقد تكون هذه طروحات يصون بها المؤلف حضوره وفاعليته، مما يسمح له في هذه الحالة بنعت نفسه بمبدع العمل المسرحي، وما المخرج سوى عنصرا ضمن عناصر أخرى تترجم المكتوب إلى مرئي ومحسوس، دون أن تتنكر لجوهر الأفكار المتضمنة في النص المسرحي.

2- **مع المخرج:** يرى المخرج أن النص المكتوب مجرد جثة هامدة بلا روح، وأن فاعلية عمله وثقافته الفنية تبعث الحياة في هذا النص ليتجاوب معه الجمهور. ولذلك فما يراه المتلقي ليس هو الأفكار المكتوبة من لدن المؤلف، بل هو عرض مسرحي شامل، وما النص المكتوب إلا عنصرا ضمن عناصر العرض التي تدخل في اختصاصات المخرج، الذي يوجهها التوجيه الصحيح، وينتهي المخرج إلى أنه الفنان الخالق للعمل المسرحي، لأنه يسخر كافة العناصر الفنية لخلق عرض مسرحي مسموع ومرئي يتفق مع وجهة نظره، ويترجم أحاسيسه وانفعالاته وتأثره بالنص المكتوب.

نخلص من هذا، أن كلا من المؤلف والمخرج يقدمان المتعة للمتلقي برغم تفاوت درجات هذه المتعة وتباينها، بتفاوت وتباين النص قراءة، والعرض مشاهدة وقراءة معا.

وحتى نخفف من وطأة إشكالية نص/ عرض، ومؤلف/ مخرج، لماذا لا نسعى إلى تحقيق التكامل بين هذين المبدعين؟

قد يكون هذا ممكنا على أرض الواقع وذلك لاختلاف لغة التعبير عند الكاتب عنها عند المخرج.

قد نجد أن الانتقادات في المسرح غالبا ما توجه إلى المخرج ومن معه من الممثلين..والمؤلف نفسه يفتح باب هذا النقد قبل أن يتمم الجمهور. ولعل الجانب الذي ينتقده المؤلف في المخرج هو تصرفه المفرط أحيانا في النص المكتوب، مما قد يخل بجوهر الأفكار الواردة فيه، وفي هذا الصدد نجد" أشلي ديوكس" ينصح" المؤلف الدرامي بأنه إذا أراد عدم المساس بأي عبارة من نص مسرحيته، فإنه يجدر به أن يدع تأليف المسرحيات ويقتصر على تأليف الروايات أو نظم الأشعار"[20]

خصوصية النص الدرامي

إن النص المسرحي هو ذلك العالم أو الفضاء الذي يمثل مشروع بناء فني متكامل سواء في ذهن المؤلف المسرحي كمقترح وواضع للأسس والآليات التي تحكم هذا العالم / الفضاء، أو في ذهن وخيال المتلقي باعتباره متصورا أو متمثلا للواقع، ذلك لأن النص المسرحي لا يمكن تحديده إلا من خلال نوعين من الأدلة: الأدلة اللغوية أو النصية التي يقصد بها كل الآليات والتراكيب والأساليب اللغوية المستعملة، والأدلة غير اللغوية أو غير النصية، وهي تلك الأدلة التي تقدم لنا معلومات عن فضاء النص المسرحي بكل أبعاده

(الشخصيات، المكان، الزمان، الحدث..) فضلا عن تلك الأقوال التي يصرح بها صاحب النص ذاته (الإرشادات المسرحية) إن النص المسرحي يحتوي عبر هذين النوعين من الأدلة على معطيات افتراضية للخطاب، وهي تلك الهيأة الخلاقة المبدعة للمؤلف ، التي تعبر عن نفسها في ظروف معينة(اجتماعية، نفسية، فكرية، ثقافية، حضارية..) وذلك بانتقاله من مستوى اللغة إلى مستوى إنجاز هذا الاحتمال أو ذاك، والذي تتنوع دلالاته بموجب عملية القراءة، التي تخضع لعملية إجرائية حول الأدلة النصية الداخلية مع الأخذ بعين الاعتبار تلك الأدلة النصية الخارجية التي يتوفر عليها القارئ(الدراماتورج، المخرج، المعد المسرحي)

إن النص المسرحي يتسم بسمة أساسية تميزه عن غيره من النصوص الأدبية، وهي سمة الحوارية. يقول " أندري بوتي جان" في هذا الصدد" إن الكتابة الدرامية ذات جوهر حواري أساسا يتمظهر على شاكلة متواليات من المقاطع تتحملها ذوات/ شخصيات متفاعلة"[21]

لذلك يمكن القول إن العنصر الأساس في النص الدرامي هو الحوار الذي يرجع له الفضل في خلق مظاهر التوتر والصراع سواء كان ظاهرا أو خفيا، الشيء الذي يؤكد أن الجانب التداولي الذي يستهدف تحقيق التواصل الداخلي أو الخارجي هو الجانب المهيمن في النص، مع العلم أن هذا الأخير يشتمل على عناصر أخرى لا تقل أهمية عن الحوار وعن وظائفه التداولية، تعكسها الإرشادات المسرحية بشكل واضح.

بناء على ذلك يعد النص الدرامي مكونا من المكونات الأساسية في الخطاب المسرحي، إذ يشكل ذلك العنصر اللغوي الذي تتداخل معه مكونات وعناصر أخرى يحققها العرض، مع العلم لأن هذه العناصر والمكونات هي التي

تحدد وجود النص كما تحدد ملامح خصوصيته وتمسرحه. إنها تؤثر في بنيته وتتأثر بها في الآن ذاته. ولعل ذلك هو ما يميز النص الدرامي عن بقية النصوص الأدبية الأخرى.

خصوصية العرض المسرحي

إن العرض المسرحي يقوم على مجموعة من التقنيات ينتجها ويجسدها مجموعة من المشتغلين بفن الخشبة، والذين تتكامل جهودهم لخلق دينامية في النص المسرحي، أي تحويله، حيث إن هذا الأخير يتضمن عناصر ومكونات يتم تحويلها إلى مشاهد درامية تقوم بتشخيصها ذوات/ ممثلون يبلورون الأحداث لتقوية عنصر الصراع، وليس الهدف من ذلك إخضاع المتلقي/ المتفرج لعملية التطهير، ولكن لجعله يشارك في الأحداث قصد تحويلها إلى مواقف. لذلك نجد إن المشتغلين بفن الخشبة يركزون على ثلاثة عناصر: الانفعال، وخشبة، وجمع من الناس، أي النص الدرامي ومكان العرض والجمهور"[22]

ولاشك أن الكاتب المسرحي وهو يؤلف نصه الدرامي لا يغفل هذه العناصر الثلاثة، وهذا يؤكد انفتاح النص المكتوب على العرض، ويجعلنا نقول بتداخل عناصر النص بعناصر العرض.

إن النص الدرامي الذي لا يجد طريقه للتحقق ، يبقى في حالة احتمال ، ولن يتحول لحقيقة مادمنا لا نتصور نصا بدون عرض. يعني أن الممارسة الركحية تبعث في النص الدرامي الحياة، وتعد هذه الخاصية ترجمة لأفق تخييلي إبداعي فني وجمالي، يأخذ بلب المتفرج/ المشاهد، هذا الأخير الذي بدونه لا تكتمل الفرجة.

بالجملة فإن التحقق الكامل للمسرحية يتطلب أربعة عناصر أساسية: مؤلفا مسرحيا يكتبها، مساحة تمثل عليها، ممثلين يجسدونها، وجمهورا يتلقاها،

إضافة إلى ما يتطلبه هذا التحقق من مجموعة من المكونات الأخرى، التي تضفي على العرض صفة الشمولية في توظيف كل ما له علاقة بفن الفرجة، حيث تتحقق خاصية التمسرح في أعلى مستوياتها.

إن طبيعة الخطاب المسرحي تفرض على الدارس أن يأخذ بعين الاعتبار ركنين أساسيين ينبني عليهما هذا الخطاب هما: النص والعرض. وهذين لا يتحققان إلا بموجب ركن ثالث هو المتلقي. ولعل هذا التكامل هو الذي أطلق عليه بعض النقاد مصطلح" الخطاب الإجمالي للعرض". ومظاهر التكامل بين النص والعرض تتجلى بوضوح في دور المخرج المسرحي الذي يضفي نوعا من الشرعية على النص الدرامي بموجب تقنياته الإجرائية التي تعمد إلى نقل النص الدرامي إلى الخشبة بعد أن خرج هذا النص من حالة الكمون إلى التجلي.

فإذا كان " Louis- Jouvet" قد عجز عن تعريف المسرح ، فإن " إدوارد جوردن كريج" يجعل من المسرح كلا لا يتجزأ" إن فن المسرح لا هو تمثيل فقط، ولا نص مسرحي فقط، إنه ليس مشاهد أو مناظر فقط، ولا رقص، إنه توليفة من كل هذه العناصر.."[23]

فالكتابة المسرحية محكومة بحياتين ، بوجودين، فالنص المكتوب هو الحياة الأولى ، والعرض بمثابة الحياة الثانية، غير أن هذه الأخيرة سرعان ما تفنى بإسدال الستار، في حين يظل النص مرجعا حيا، ولذلك " فإن المسرحية المطبوعة هي الوجه الآخر لفكرة الخلود، التي يتخفى وراءها الكاتب، وهو يبحث عن العزاء في عالم تحاصره حقيقة واحدة مطلقة، هي حقيقة الفناء"[24]

ولذلك نجد الدكتور رياض عصمت يقول:" لا أرى مستقبلا لمسرح لا يكترث بالنص"[25]

الهوامش

1- ميشال عاصي- الفن والأدب- المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع- بيروت (1970)- ص 169

2- Anne- Ubersfeld – Lire le Théatre- I-ed . Sociales- Paris 82-P19

3- كير إيلام- سيمياء المسرح والدراما- ترجمة رئيف كرم- المركز الثقافي العربي- ط1- (1992) ص314

4- د. يونس الوليدي- الميثولوجيا الإغريقية في المسرح العربي المعاصر- ط1- 1998- عن Ion Omesco- La métamorphose de la tragédie- p25

5- مرجع سابق عن Anne-Ubersfeld- Lire le Théâtre- édition sociales-4è édition- Messidor-Paris-1987- p227

6- مرجع سابق عن- Umberto- Eco-Cité par Jean – Pierre Ryngaert, in-Introduction à l'analyse du théatre- p5

7- د. يونس الوليدي- مرجع سابق- ص83

8- Robert- Horville- Théatre à voir in de texte dramatique, la lecture et la scène wroctaw- 1986- p11

9- Anne- Ubersfeld- Opcité- p226

10- P.Pavis- Dictionnaire de théâtre- ed DUNOD- Paris 1996 - P359

11- M. Issacharoff- Le dictionnaire du spectacle- José Corti- Paris1985- P9

12- د. محمد الكغاط- مجلة آفاق- اتحاد كتاب المغرب- ع 3- 1989- ص 19

13- سعد أردش- فصول- مجلة النقد الأدبي- المجلد الثاني- ع3- 1982- ص46

14- Ibid- P37

15- د. يونس الوليدي- مرجع سابق- ص31- نقلا عن باتريس بافيس- من خلال كتابه- قاموس المسرح

16- جوزيت فيرال- التمسرح- بحث حول خصوصية اللغة الشعرية- ترجمة حسن المنيعي- منشورات سليكي إخوان- طنجة 1995- ص115

17- د. يونس الوليدي- مرجع سابق- ص180- عن E.Ionesco- Notes et contre Notes- P49

18- د. صالح سعد- عالم المعرفة- المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- ع274- أكتوبر2001- ص162

19- Peter Brook- The Empty Space- 1968- P12

20- محمد فرحات عمر- فن المسرح- المكتبة الثقافية- الهيئة العامة للتأليف والنشر- ع268- ص87

21- أندري بوتي جان- الحوار في المسرح- مجلة براتيك- ع41- ص63

22- د. محمد السرغيني- وجدتك في هذا الأرخبيل- جريدة بيان اليوم المغربية- 13-7-1996

23- شكري عبد الوهاب- النص المسرحي- دار فلور للنشر والتوزيع-ط2- 2001- ص11- عن Edward Gordon Craig- On The Art of Théatre, William- Heinemann Ltd, London, 1957- P138

24- د. نديم معلا- عالم الفكر- المجلد25- ع1- 1996- ص17

25- د. رياض عصمت- المسرحي- نشرة يومية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث بمناسبة المهرجان السابع للفرق الأهلية الخليجية- ع9- أكتوبر2001- ص4

الدراميون العرب وتداعيات المرحلة

من حقنا أن نطرح سؤالا جوهريا يقرأ الواقع الثقافي والفكري للمسرحيين العرب، في ظل ما شهدته بعض البلدان العربية من ثورات ، يبرز حالهم قبل وبعد هذه المستجدات التي طبعت خارطة البلاد العربية ككل بعقلية التغيير والتحرر والانعتاق ، والوعي بأهمية الفرد وحقوقه وواجباته إزاء مجتمعه والآخرين.

هذه التداعيات التي نتجت عن الثورات العربية لاشك أنها ألقت بظلالها أيضا على المجتمع الدولي الذي استشعر المتغيرات التي بالإمكان أن تطرأ في ظل وعي سياسي واجتماعي قادم بقوة من هذه المجتمعات التي كانت بالأمس القريب ترزح تحت نير القمع والديكتاتورية والإرهاب النفسي والاجتماعي وكل أشكال العنف الفوقي التي تعمد الأنظمة الحاكمة إلى تسليطه عليها.

هذه المتغيرات أعطت شرارة الوعي السياسي الجديد بضرورة انخراط الفرد في المرحلة، وبأن هذا الفرد لم يعد – كما في السابق- أداة للاستهلاك والتسخير القامع والمدجن لحقوقه وحرياته العامة، بل أضحى رافعة أساسا من رافعات التنمية المستديمة التي يعول عليها العالم في عصرنا الراهن.

ومن ثم تغيرت بدون شك نظرة الغرب إلى هذه الشعوب التي تقوت بإدمانها المفرط على حب أوطانها ، وناضلت آملة في بناء مجتمعات ديمقراطية ، تسير في ركب البلدان المتقدمة. فليس ثمة بد من تحقيق هذا المطمح المشروع ، وقد بات العالم في ظل التقدم التكنولوجي الهائل، قرية صغيرة، تقطع مع الحدود الجغرافية، وتسمح باندماج واسع بين كافة المجتمعات، بغض النظر عن الجنسيات والمعتقدات والأعراف والهويات..

لقد أصبح الرهان اليوم على ما إذا كانت هذه الشرارة التي هـزت الأنظمـة البائـدة ستستمر ، ويزداد وعيها بمجابهة كل ما من شأنه تكريس هذه الممارسات الـلا إنسـانية، أم إنهـا مرحلـة سرعـان مـا سـتعرف طريقهـا إلى النسـيان؟ وهـل في ظـل هـذه المسـتجدات التاريخية سيصبح بالإمكان التعاطي مـع الملفـات العالقـة، كالقضـية الفلسـطينية وقضـايا أخرى لا تقل أهمية؟

نعرف أن الظروف والملابسات تختلف بين هذه وتلك، لكن الذي يتوحد ويظل عمدة في كل زمان ومكان، هو الفرد، الثروة البشرية التي تؤمن بقضيتها العادلة وتسترخص في ذلك الغالي والنفيس.

لاشك أن هذه المتغـيرات الكـبرى سـتمد الـدراميين العـرب، والمثقفـين عمومـا بشـحنات نفسية عالية، تمكنهم من التعامل الإبداعي مع مـا يحـيط بهـم ومـا يـدور في مجتمعـاتهم مـن حراك، وتجعلهم منخرطين في المناخ السياسي الجديد، الذي يسعفهم في مـنح مـادة دسـمة منـه لمسرحياتهم وإبداعاتهم الدرامية.

فحتى إلى الأمس القريب كان ثمة ما يشبه الموات المسرحـي- إن صـح التعبـير- مادامـت الرؤى المسرحية العربية تجتر سابقاتها وتعيش على وقعها، في ظل واقع عـربي يعـيش رتابتـه ولا يختلف اثنان في كونه قد شهد دراميتـه عقـب الأحـداث الأخـيرة، التـي لامنـاص سـتولد أنفاسـا مسرحية إبداعية، يترجمهـا هـؤلاء الـدراميون نصوصـا وعروضـا تكشـف تراجيديـة هـذا الجـزء الجغرافي من الكرة الأرضية، وتصور بفكر المسرح، ما قد تعجز عنه فنون أخـرى ، أليـس المسرح أبا للفنون؟

فالظروف متاحة والمعطيات المؤثثة لمثل هذه الإبداعات متوفرة ، بما يـدعم ويحفـز وينـير أفكـار المسرحيـين ويخلخـل أحاسيسـهم، ويثـور عـلى السـكون في

دواخلهم، ويجعلهم منخرطين- كالعادة- في ترجمة الواقع إلى دراما مسرحية، تعبر بالمتخيل عما عبر عنه الواقع بالملموس.

لقد أصبح إسم "البوعزيزي" بالتأكيد رمزا من رموز الثورة في تونس، والعالم العربي ، فبساطة حاله وانتماؤه الاجتماعي المتواضع إلى شريحة تونسية بائسة، لم يمنعاه من بصم اسمه كواحد من الأبطال الذين تحدوا ورفضوا كل أشكال المساومات ، فآثر الموت كدافع أكبر، إلى تحقيق ذاته التي كانت مغيبة في الحياة، فالبوعزيزي بذلك بطل وجودي باحث عن شروط عيش أفضل ، تقطع مع الجور والإهانة.

فأثناء سعيه إلى المطلق، أثار في العالم مشاعر الخوف والشفقة، فهو شخصية تراجيدية تجمعت فيها شروط تجعلنا نضعها موضع مشابهة مع تراجيديات قديمة أسطورية ، تشترك معها في الهدف نفسه رغم اختلاف الظروف.

أخذنا نموذج البوعزيزي، كمثال لتبيان مدى التأثير الذي بالإمكان إحداثه في النفس البشرية بصفة عامة، وبالأحرى في نفوس المسرحيين العرب، والمثقفين عامة.

لقد كان الدراميون العرب في مستوى الأحداث التاريخية ، التي شهدتها البلاد العربية ، وكانت المسرحيات أبلغ أحيانا من الواقع المنقول، وبخاصة في ظل الهزات والانتكاسات التي عرفها العرب في تاريخهم الحديث، وقد نذكر نكسة يونيو1967، التي ألهمت المسرحيين نصوصا إبداعية ، صورت الواقع التراجيدي بلغة الفن، ونفخت بروح المبدعين أنفاسا ، تنم عن غيرتهم وحبهم للوطن والفن.

وهـانحن نعـيش صـورا تراجيديـة أخـرى، ولـو بشـكل آخـر تلهـم المسرحيـين العـرب، موضوعات مسرحية ، يفجرون من خلالها ما تبقى في جعبتهم من أنفاس تنسـينا بـالفن مـرارة الواقع وبؤسه.

فعندما نتحدث عن المسرحيين العرب ودورهم الريادي في نقل الواقـع إلى عـوالم الـركح، فلأننا نعتبر الحياة مسرحية ، على رأي " شكسبير" ومن ثم فليس بعزيز على المسرح ترجمـة مـا شهدته بعض البلدان العربية إلى لغات درامية ، تدلي بدلوها في هذا المخـاض التراجيـدي، الـذي نأمل أن تتحقق في ظله طموحات الشـعوب العربيـة جميعـا، وأن يظـل المسرح العـربي مواكبـا للنبض الاجتماعي، وأن يجعل السياسة تذوب في تلابيب الإبداع المسرحـي ، الـذي يتـوخى لغـة الفن والإبداع، ولا شيء غير ذلك.

إن الثورات العربية التي شهدتها وتشهدها بعض البلدان العربية اليوم، أصبحت حـديثا غنيا بالدلالات، التي تـؤشر عـلى غـد مشرق لهـذه البلـدان، والأكيـد أنهـا سـتقلب العديـد مـن المفاهيم والرؤى المغلوطة التي لم تكن تقرأ الواقع بعين المحلل الفطـن، الـذي يسـتكنه الواقـع ويستشرف المستقبل. ولا شك أن هذا المستجد قد نغص كثيرا عـلى بعـض الـدول المناوئـة التـي تضررت مصالحها بهذا المكسب الشعبي العربي، الذي رد الاعتبار إلى الكرامة العربية، وإلى الفرد العربي.

لاشك إذن أن هذا التحول العميق الذي بدأت تعرفه البلاد العربية اليـوم، سـوف يقـدم إجابات جديدة، ويصحح بالمقابل العديد من المفاهيم، ويجعل الفرد العـربي وجهـا لوجـه أمـام التحديات الكبرى التي بالإمكان أن تواجهه في ظـل هـذه المتغـيرات في الـوعي والفكـر والحـس الاجتماعي والسياسي القادم بقـوة والـذي مـن شـأنه أن يخصـب إبـداعات مسرحيـة يترجمهـا المسرحيون العرب، وينفضون من خلالها الغبار ، عما شهده مسرحنا من رتابة وطول انتظار.

القسـم الثانـي

مقاربـات نقديـة

الأسطورة والزمن والمتخيل عند الراحل محمد الكغاط

اختلفت أشكال تعامل الـدراميين المغاربـة مـع الـتراث في مفهومـه الشـامل، أي الـتراث المستلهم من المرجعية العربية والإغريقية والعالمية، وفي هذه العملية، تعميق للرؤية الإبداعيـة لدى هؤلاء المسرحيين، وجعل نصوصهم الدرامية تشع في أكثر من زمن، في قوالب رمزيـة كثيفـة المعاني والدلالات.

إنهم في استلهامهم الـتراث ينشـئون علاقـات بـين المـاضي بحمولاتـه الثقافيـة والمعرفيـة والإيديولوجية، وحاضر محمل بمتغيراته، وأشكال ثقافته، وإكراهاته المختلفة.

ولعل من بين العوامل التي دفعـت الـدراميين المغاربـة لاسـتلهام الـتراث، نـذكر العامـل الإيديولوجي، ثم العامل المعرفي، فالجمالي.

بالإضافة إلى هذه العوامل، نجد مسببات أخرى أسعفت هؤلاء على ولوج عـوالم الـتراث، مستلهمين منها ما يلائمهم، وما ينسـجم ورؤاهـم الثقافيـة، فاشـتغلوا عـلى الحكايـات الشـعبية المختلفة، كحكاية ألف ليلة وليلة، والمقامـات، وأشـكال الفرجـة، كالحلقـة والبسـاط، وحكايـات جحا، والأساطير المنوعة، وغيرها من مصادر التراث التي وظفها المسرحيون المغاربة، بحيث كانت تنويعا فرجويا، تجاوب معه الجمهور، واستحسن أداته.

ومن المسرحيين المغاربة الذين تعاملوا مـع الـتراث ، في كتابـة نصوصـهم المسرحيـة، نـذكر، الراحل محمد الكغاط، الذي نهل من التراث المغربي، والعالمي معا. وما يهمنا مـن مسرحيـات هـذا المبدع التراثية، ما له ارتباط بالأسطورة، ونذكر من بينها ، مسرحيات: بروميثيوس91، أو بغـداديات، سـنة1991، وأسـاطير معـاصرة، 1993، ومسرحيـة خاصـة بالأطفـال، أنتجـون تتـذكر، 2000،

كما قام بـإخراج مسرحيـة: إلكـترا، لسـوفوكل. فـما أهميـة الـتراث في كتابـات الـدكتور محمـد الكغاط؟

استنادا إلى كتابـه:بنيـة التـأليف المسرحـي مـن البـدايات إلى الثمانينيـات" يمكـن إرجـاء أسباب توظيف التراث في مسحه، للعوامل التالية:

1. ارتباط التمثيل بالتاريخ في نظر بعض الكتاب..
2. رغبة بعضهم في إبهار الجمهور
3. عدم التحرر من عقدة الرقيب الاستعماري
4. الخوف من الرقابة بعد الاستقلال[1]

قـد تكـون ثمـة أسـباب وعوامـل أخـرى، تـدفع بـالمؤلف المسرحـي إلى توظيـف الـتراث، والاشتغال على الأسطورة، إلا أن أسلوب التعامل مع هذا التراث والطريقة التي تتم بها معالجـة بعض القضايا الملحة، هي التي تختلف من مبدع لآخر، فإذا كان التراث مصدرا ثريا، يتقاطع فيه الفكري، والأسطوري، والعجائبي، والفلسفي، والعقدي، وغيرها من المتـون التراثيـة، فـإن المبـدع المسرحي، لايستقي منها إلا ما يسـتطيع بـه تحقيـق الجماليـة الإبداعيـة، التـي تقـوي مسرحـه، وتنقله إلى الجمهور بشكل محبب ومستساغ.

فبالإضافة إلى ما سبق ذكره، بخصـوص العوامـل التـي تـدفع الـدراميين المغاربـة لولـوج التراث، وتطويعه لخدمة نصوصهم المسرحية، نذكر عاملا إيديولوجيا، مرتبطا بالبحث عن قالـب مسرحي عربي، يضفي على مسرحنا طابع الخصوصية، وبـه يسـتطيع التميـز عـن مسرح الغـرب، لأن البحث في التراث العربي خاصة، يخول إمكانية الانتصار للرؤية العربية الإبداعيـة، ويحررهـا من عباءة التبعية للمسرح الغربي.

غير أننا نجد الدكتور محمد الكغاط في اشتغاله على التراث، يطمح لخلق إبداع خاص معاصر، يتجاوب وإشكالات العصر، وقضاياه. إنه بذلك يضفي على التراث المنتقى، حيوية إبداعية، فهو يركب على القالب الرمزي التراثي، روح العصر، لإنتاج النص المسرحي الجديد، والمغاير، يقول د. الكغاط:"اختلفت نظرة المبدعين إلى التراث باختلاف اتجاهاتهم الفنية والقضايا التي يتطرقون إليها، أما أنا فإن نظرتي إليه نظرة محايدة، وأعتبر أنه لايمكن الرجوع إليه إلا حين الضرورة"[2]

إذ يمكن القول إن الكغاط، في نظرته للتراث ، غالبا ما تكون نظرة حياد، وإن حدث واتكأ على بعض مصادره، فإنما لضرورة تمليها طبيعة الموضوع المعالج، أو الإكراهات الظرفية المحيطة بهذا الموضوع، مما يجعلنا نستشف مدى حرص هذا المبدع وتقديره للتراث، خشية ألا يفسره تفسيرا في غير محله، أو ينتج بذلك تشويها وتنقيصا من القيم الجمالية، والموضوعاتية، التي يزخر بها التراث عامة، وذاك ما يبرر حذره الشديد في تعامله مع التراث، وأن هذا التعامل تستوجبه منطقية ملحة. وككل مبدع عربي، يؤرقه الوضع العام الذي يعيشه المسرح العربي، ومدى تقلبات أحواله بين المد والجزر، في علاقته بالمسرح الغربي، راح الدكتور محمد الكغاط، يكتب للمسرح المغربي في نصوصه الدرامية، بعضا من ملامح الخصوصية العربية التي تثبت هويته، غير أن الكغاط في منظوره الخاص لهذه الكتابة لا يستعيض من محاولة مزج هذا التراث في أبعاده التاريخية، بحاضر المسرح، وما لحقه من تطور على مستوى التقنيات. ونجد الكغاط يعطي مثالا على ذلك في مسرحية" بشار الخير" "إن بائع الأعشاب منذ كان وهو يبيع نفس الأعشاب ولكن ذلك لم يمنعه من استعمال مكبر صغير للصوت، وأن الجمهور الذي كان يتبع السمايري وهو واقف متحلق يتدافع مع

باقي الحاضرين، ليتمتع برؤيـة أحسـن، وسـماع أوضـح، لـن يلاقـي حرجـا في أن يتـابع فرجتـه القديمة وهو على مقعد مريح"[3]

فالتعامل مـع الـتراث بهـذا المفهـوم يجعـل الحضـور الإبـداعي للكغـاط، حضـورا فـاعلا ومنتجا، عندما يطوع إمكانات هذا التراث، ويفتح أفقه على إمكانـات الـعصر، ومـن ثـم يكـون هذا المزج الذي يسلكه الكغاط في نصوصه المسرحية، يمنطق بين البعدين الزمنيين:ماضي/حاضر، في وحدة منسجمة، تراعي خصوصيات التراث من جهة، وتكفل نظرة المبـدع المعـاصر لقضـاياه، ومواضيعه الملحة من جهة أخرى.

يقول الكغاط:" ليست هناك طريقة خاصة في التعامـل مـع الـتراث، إذ الموضـوع المطروح هو الذي يفرض نوعية التعامل، على أنه في جميع الحالات، لا ينبغـي أن يكـون تعاملا جامدا"[4]

ولما كانت الأسطورة مصدرا مهما من مصادر التراث، بحيث شكلت مادة دسمة، أسعفت المبدعين المسرحيين عـلى ركـب عوالمهـا، والغـوص في موضـوعاتها الطقوسـية، التـي تؤالـف بـين العقدي، والفلسفي والجمالي، وجدنا الكغاط، قد انخـرط في الأسـطورة لضرورات يمليهـا الـعصر، حينما تحتدم فيه الصراعات، ويغالب الشر فيه الخير، وتبدأ القيم والأخلاق والمبادئ الشريفة في الأفول. فكيف يوظف الكغاط الأسطورة في مسرحه؟

إن نظرة الكغاط للأسطورة ، هي جزء لا يتجزأ من نظرته للـتراث عامـة، وفي توظيفـه لهـا في نصوصـه المسرحيـة، يكـون بصـدد جديـد لمسرحـه، حيـث تبـدو مسرحياته الأسطورية، بقدر ما ندرك أن ثمة توظيفا إبداعيا ضخما، يشكله الكغـاط بثقافتـه الواسـعة، وبخيالـه الرحـب، وبإيمانـه الكبـير بالمسـؤولية الملقـاة عـلى

كاهله، كمبدع يعشق فنه، ويسعى إلى نقل هذا العشق إلى الجمهور في قالب فني متكامل، يحمل في ثناياه الماضي والحاضر في آن.

وبذلك نجد الكغاط من المبدعين الذين تستهويهم الأسطورة، بما تتمتع به من حركة حيوية، تدفع بالمؤلفين إلى استلهامها، لتشكيل نصوصهم الدرامية، ولتوظيفها في الكشف عن رؤيتهم والإطلال منها على قضايا عصرهم ومجتمعهم، وهم بذلك يحاولون تفسير الأسطورة، تفسيرا جديدا، يربط بينها وبين مشاكل عصرهم، ويقربون بينها وبين الأطر الفنية السائدة"[5]

ومادامت الأسطورة مادة فكرية خصبة، يحفظها التاريخ، فإنها تستطيع التأقلم مع آداب وفكر كل الشعوب العالمية، حسب طريقة توظيف المبدعين لها، وحسب مستويات الثقافة لديهم، وانتماءاتهم العقدية أيضا.

فالأسطورة هي بمثابة القالب الرمزي، الذي يفرغ فيه المبدع أفكاره، محاولا إعادة صياغتها وفقا لقناعات هذا المبدع وقدراته التخيلية والوجدانية والثقافية، بحيث يستطيع إحالتها من مجرد مدرك فلسفي، إلى ممكنات جمالية، وإيحائية، غنية بالدلالات والصور والمعاني، وتلك العملية الإبداعية هي ما يرومه الكغاط حينما يقدم على الأسطورة.

وفي اشتغاله على الأسطورة، ولنأخذ مسرحيته"أساطير معاصرة، كنموذج، والتي اعتمد فيها أساطير يونانية:بروميثيوس، وأنتجون، وإلكترا، نجد له في ذلك دافعا ملحا، إذ يقول:" انتقيت من الميثولوجيا اليونانية هذه الأساطير الثلاث، لأجسد من خلالها ما يعرف بالنظام العالمي ، الذي قام دائما على القوة"[6]

فالدكتور الكغاط، ينتقي من الميثولوجيا الإغريقية، أساطي معينة، من شأنها أن تقوي الحضور الدرامي لمسرحياته، بل ليرمز من خلالها إلى وضع أو

قضية معاصرة، لا تقبل الانتظار، لأنها قضية كبرى ، تسير ضد مجريات الزمن، خاصة إذا ما تعلق الأمر بقضية لها ارتباط بالقومية العربية، كحرب الخليج، يقول الدكتور يونس لوليدي:" عندما يكتب المرحوم د. محمد الكغاط، مسرحية أسطورية، فإنه يكتبها في نصين: أحدهما : أسطوري، والآخر واقعي، وهناك تكامل بينهما، فكأن الواقع أسطورة، وكأن الأسطورة واقع"[7]

ويمكن القول بأن الأسطورة متجددة في الزمن، والتراث عامة متجدد منا وبنا وفينا، غير أن كل أسطورة تحكمها ظرفيتها، وخصوصياتها، التي تميزها عن غيرها، فحس الأسطورة دائم الحضور في الإبداع المسرحي خاصة، وكأنها تهرب من زمنها القديم، كي تصنع لها وجودا بروح العصر، وتقلباته العنيفة. كما نلاحظ ذلك في مسرحيتي: الكغاط: أساطير معاصرة، وبروميثيوس91 أو بغداديات، إذ" وظف د. محمد الكغاط الأسطورة الإغريقية في المسرحيتين معا كذريعة للتطرق لقضايا آنية عالمية، وعربية على الخصوص، وتوظيف الأسطورة هنان هو للقول تلميحا، ما لا نستطيع قوله تصريحا، ولجعل الشخصيات الأسطورية، ترتدي أثوابا معاصرة، وتحمل قضايا إنسانية، وتدافع عن قيم آمن بها المؤلف"[8]

فالكغاط يتحكم في الأسطورة الإغريقية، وليست هي التي تتحكم فيه، عندما يجعلها مجرد رمز به يخلق الدلالات الجديدة، التي تحمل مأساة العصر، لتصبح هذه المأساة أسطورة معاصرة، وكأن الأسطورة تنكرت وانسلخت من عباءتها الإغريقية، أو أن تلك الأساطير الإغريقية، تم إحياؤها من جديد، لأنها قد تجد لها حضورا في زمن المؤلف، فلم تعد غريبة عنه.

قد نجد ثمة تشابها وتكاملا بين مسرحيتي: أساطير معاصرة، وبروموثيوس91، أو بغداديات لمحمد الكغاط، خاصة وأنه كتبهما إتباعا، إذ

الفرق بينهما لا يتعدى السنتين" تلتقي المسرحيتان في قيامهما على شخصيات تقاوم الظلم، وتقاوم ما سمي بالنظام العالمي الجديد، الذي يجعل كل شيء حكلا على القوي، ويزيد من ضعف الضعيف. في بروموثيوس، يلعب البطولة رجل، وفي أساطير معاصرة، تلعب البطولة ثلاث نساء، كل واحدة منهن تواجه نوعا من الظلم، وتؤدي حياتها أو راحتها ثمنا لقيمها ومبادئها. ومن المؤكد أن أساطير معاصرة الصادرة في 93، هي استمرار لبروموثيوس الصادرة في 91"[9]

فالظلم إذن هو الثيمة المشتركة بين الأساطير الإغريقية الموظفة، والأساطير المعاصرة، التي أبدعها د. محمد الكغاط، مادام هذا الظلم والتسلط شرا متجددا في الزمان والمكان، ومادامت المقاومة لصد هذا الظلم حاضرة، وإن تفاوتت مستوياتها، لأن المقاومة ما هي إلا ذلك الضمير الحي، الذي يمثل الخير، ليظل هذا الصراع المتناقض أبديا.

وإذا كانت المسرحية ذات البناء الأسطوري- حسب الرأي الذي تبناه الدكتور يونس لوليدي، والذي أتى به سعد أبو الرضا تنقسم إلى ثلاثة أنواع: إما أن تنفصل عن الواقع، وإما أن ترتبط به، وإما أن تمزج بينه وبين عالم الأسطورة والواقع، فإننا نموضع مسرحيات الدكتور محمد الكغاط الأسطورية في النوع الثالث، إذ" إن البناء المسرحي الذي يمزج بين الأسطورة والواقع، هو ذلك البناء الذي يستمد من الأسطورة بقدر ما يستمد من الواقع، بمعنى أنه وإن كان يوظف بعض شخصيات الأسطورة، فإنه يحاول المزج بين صفاتها الأسطورية، وسماتها الإنسانية"[10]

فإذا كان محمد الكغاط، في كتاباته الغزيرة للمسرح المغربي، ينوع في مواضيعه، وفي أشكال مصادره التراثية، فإنه استطاع أن ينقلنا بسعة خياله، ووفير علمه وثقافته، وكبير عنايته بالقالب المسرحي العربي، إلى عوالم، بقدر ما

تنبض بالنفس التراثي المغربي منه والعربي والعالمي، بقدر ما تمتح من روح العصر. ومن ثم كان التخييل الكغاطي، عندما يحلق بعيدا في أجواء الثقافات الأخرى، لم يكن إلا ليقترب أكثر من عمق العصر، والزمن الذي يحيا فيه.

فكيف يمكن ربط الزمن لدى الكغاط، بنظرته للتراث والكتابة الإبداعية عامة؟

إن مفهوم الزمن لدى الكغاط، له ارتباط بنظرته للتراث، وبكيفية تعامله مع قضايا عصره، وبمدى نزوعه في مسرحياته لما يمكن أن نهتدي به لفهم قيمة الزمن ودلالته عنده.

فمسرحياته التي أبدعها منذ السبعينيات، إلى متم سنة1999، لون فيها الكغاط قضايا مختلفة، وحكايات متنوعة، تحكمها عوامل اجتماعية وثقافية وسياسية مختلفة، تترجم كل ظرفية عاشها المؤلف ، وتنطق بلغتها، وتسعى جاهدة لمعالجة بعض جوانبها، وإن كان الكغاط في مرحلته الإبداعية الأولى، قد ناقش قضايا مغربية، مع بعض التأثر بالمسرح الغربي، وفي مرحلة لاحقة اشتغل على الموروث الأسطوري والعربي، إلا أنه في المرحلتين معا، ظل متشبثا براهنية الظرف الذي يعيش فيه، لا يتأثر بمصادر الثقافة التي تدعمه لتركيب نصوصه المسرحية، ليظل بذلك وفيا لزمنه الذي يحيا فيه. فإن كان يحن للماضي وينهل من مضامينه، فليس إلى حد تغييب الحاضر، بل ليجعل هذا الماضي، ونظرته إليه مقرونة في انسجام تام لخلق النص المسرحي الواحد، الأكثر واقعية.

إن اطلاع الدكتور محمد الكغاط على الموروث الثقافي المختلف، من أسطورة وحكايات وظواهر مسرحية عربية قديمة، ومضامين مسرحية غربية، لاشك يعمق من رؤيته الإبداعية، ويجعله أقدر على النص المسرحي المأمول، الذي يراهن عليه، أثناء وبعد الكتابة.

وإذا كان الكغاط قد جاب في مسرحه، ما يربو على الثلاثة عقود من الدراسة والبحث، والتأليف والإخراج والتمثيل، وإدارة الممثلين والنقد.،بالإضافة إلى اهتماماته الفنية والإبداعية الأخرى، في السينما والإذاعة والتلفزة ..فإنه امتلك خبرة واسعة في المجال الفني والإبداعي، ذي الخصوصيات المميزة، والطابع المتفرد، حتى استوى اسمه الفني المسرحي، كواحد من أبرز رجالات المسرح بالمغرب. وخبرته الفنية والمسرحية التي اكتسبها، والقالب المسرحي الخاص الذي أراده لمسرحه، كل هذا كان ينمي لديه الإحساس بأهمية الزمن في الإبداع، وفي النظرة للوجود.

وبذلك لم يكن يتحرج من مصالحة الزمن الماضي، ومحاورته، والتركيب عليه، بما أبدعته قريحته. فهو إن كان يمتح من التراث عامة، والفكر الأسطوري خاصة، فلكي يتجاوز هذا التراث الذي ولى. فالكغاط –هنا- يستدعيه لكي يتخلص منه لفائدة الزمن الحاضر، يأخذ منه لصنع اللحظة الزمنية التي يعيشها.

إن الكغاط بهذه العملية، يتكئ على التخييل ، فلتفجير الواقع المعيش، ولمحاورته وتثويره، ولأنه كان يدس في ثنايا مسرحه، خطابات إنما تدل على غيرته على مسرحه ووطنه وقوميته، والتشبث بحاضره، الذي يمور بالقضايا الشائكة والملحة.

فعندما يشتغل الكغاط على التراث بأنواعه، فهو يتحاور مع ثقافات منوعة، وأزمنة مختلفة، وبالتالي فهو يصنع الثقافة المسرحية المناسبة ، والزمن المسرحي المغربي/ العربي المناسب. وبالتالي نجد محمد الكغاط، داعما لقضية المسرح العربي الكبرى، حينما لا يتحرج في الدعوة إلى استلهام التراث بعاداته، واحتفالاته المختلفة، على غرار المسرح اليوناني" كل عاداتنا واحتفالاتنا ذات أصل تراثي ديني، لذلك نسميها تمثيلا، وأشكالا ما قبل مسرحية، ونحاول ان

نستلهمها في أعمالنا المسرحية، بل ونحاول أن ننطلق منها للبحث عن قالب مسرحي خاص بها، لأن اليونان ابتكروا قالبهم انطلاقا من هذه الأشكال"[11]. أليس في هذه العملية دعوة للبحث في الزمن المسرحي البدائي، لصنع الزمن المسرحي المغربي/ العربي المعاصر؟

الهوامش

1- د. محمد الكغاط- بنية التأليف المسرحي من البدايات إلى الثمانينيات- دار الثقافة للنشر- البيضاء- ط1- 1986 ص 250-251.

2- بكيز نوال- بحث جامعي- توظيف التراث في المسرح المغربي- أساطير معاصرة وبشار الخير لمحمد الكغاط كنموذجين- جامعة المولى إسماعيل- 1994-ص 9- نقلا عن حوار أجرته مع الراحل محمد الكغاط- نونبر1993 بفاس.

3- محمد الكغاط- أساطير معاصرة وبشار الخير- منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز- فاس- ط1- 1993- ص62-63.

4- بكيز نوال- مرجع سابق .

5- عبد القادر القط- في الأدب العربي الحديث- مكتبة الشباب- ط1- 1978- ص 348 .

6- محمد الكغاط-أساطير معاصرو وبشار الخير- مرجع سابق.

7- د. يونس لوليدي- في رد عن استمارة- يونيو2004.

8- المصدر نفسه .

9- المصدر نفسه .

10- د. يونس لوليدي- نقلا عن سعد أبو الرضا- الكلمة والبناء الدرامي- رؤية نقدية تحليلية مقارنة- دار الفكر العربي- ط1981-ص204 .

11- محمد الكغاط- الممثل وآلته- منشورات وزارة الثقافة والاتصال- أبريل 2002- ص 12 .

مفهوم الزمن في مسرح عبد الكريم برشيد

قد لا يختلف اثنان في كون الدكتور عبد الكريم برشيد واحدا من أهم الذين سعوا إلى تحقيق الزمن الاحتفالي في النص المسرحي، انطلاقا من تلك البيانات التي كانت بمثابة الإطار العام الذي تنضوي تحته توجهات الاحتفاليين وتنظيراتهم ورؤاهم الأدبية والفكرية والفلسفية أيضا.

ولذلك فالحديث عن مفهوم الزمن عند برشيد كفاعل مسرحي احتفالي " فرد" يضعنا حتما في منظومة أوسع، تلك المرتبطة بمفهوم الزمن لدى جماعة المسرح الاحتفالي الكبرى، مادام هذا المبدع المسرحي المعاصر يسعى -بما امتلكه من سعة ثقافية وواسع اطلاع على التجارب المسرحية المغربية والعربية والعالمية- إلى تكريس الحضور الفعلي للمسرح الاحتفالي، وإيلائه الأهمية التي يستحق منذ السبعينيات من القرن الماضي إلى الامتداد.

وبناء عليه، يتيح لنا الحديث عن الزمن البرشيدي، الخوض في الزمن الاحتفالي كإطار عام، وبعد ذلك الرؤية الفردية لعبد الكريم برشيد تجاه الزمن كإطار خاص.

قد يتبين من خلال قراءتنا لبيانات جماعة المسرح الاحتفالي بأن مفهوم الزمن قد ينتابه شيء من الغموض، ولكن سرعان ما يدرك القارئ بأن هذه النظرة ليست حقيقية، لأنها لم تستطع ولوج ممكن الزمنية الاحتفالية وأفق امتداداتها.

فعلى الرغم من انطلاق الاحتفالية من زمن ثابت لبناء عيدها، إلا أن هذا الزمن يكتسي طابع التجديد والتغيير، لأنه ينفلت من الآن ليصبح فيما بعد الآن، أي أن هذا الزمن الفلسفي ليس قارا أو ثابتا، وهذا بديهي لأن حركيته من حركية المحتفلين، وتعدديته من تعدديتهم، وقدرته على السفر بعيدا من قدرة

هـؤلاء الـذين يسـافرون بمـواهبهم وخيـالاتهم إلى متاخمـة الحـدود الكائنـة والممكنـة، الواقعـة والمتخيلة، السائدة والمتوقعة.

فما هو مفهوم الزمن عند برشيد؟

1- مفهوم الزمن عند برشيد

مادام برشيد- كما قلنا- جزءا لا يتجـزأ مـن المنظومـة المسرحيـة الاحتفاليـة، فهـو لاشـك موقن ومؤمن بما قدمته من رؤى، تلك التي هو ركن أساس في اقتراحها وإثباتها.

ومادام برشيد من المؤرقين بالشأن المسرحي والإبداعي فإنه لا يمتلك سـوى مـا تجـود بـه قريحته من كتابات، يركب فيها قلمه وتسعفه فيها ذاكرته، وما يعايشه من قضايا مختلفـة تهـم البلاد العربية. لذلك فمفهوم الزمن قد يتجلى في كتاباته الإبداعية من جهـة، وقـد تـبرزه نظرتـه الخاصة لهذه الكتابة في لحظات المخاض والاستواء وكذا أفـق توقـع هـذا المبـدع مـن خـلال مـا يبدعه، وكيف له أن يحضر في هـذه الكتابـة، مبـدعا لـه زمنـه الخـاص، وميزتـه الخاصـة، وكـذا اهتمامات القراء والدراسات بما يكتبه.

يربط عبد الكـريم برشـيد في إبداعـه المسرحـي بـين الكتابـة والـزمن، وبـين هـذا الأخـير والكتابة، مادام فعل الكتابة يولده الزمن وأدوات الكتابة للمسرح والإبداع عامة هي دون شـك من ثمار الزمن في عراقته وجدته ، في أصالته ومعاصرتـه. يقـول برشـيد:" إننـا لا نعـيش اللحظـة نفسها مرتين، ولا نحيا الحالة نفسها مرتين"[1]

ففي خضم الكتابة يتولد المعنى العام للمسرحية، أو غيرهـا مـن الإبـداعات. وهذه الكتابة أثناء ديناميتها تخلق زمنـا خاصـا معينـا، اسـتنادا إلى نفسـية المبـدع وثقافتــه، ومــا يريــد أن يطرحــه في هــذه الكتابــة، ومــن ثــم فمــن البــديهي

ألا تكون الكتابة في هذه المسرحية تختلف عن الكتابة في غيرها من المسرحيات الأخرى، لأن النفسية الإنسانية في تغير مستمر، فهي حالات، والحالات لا يمكنها أن تستقر على مستوى واحد نهائي. فالأكيد أن مسرحية " عطيل والخيل والبارود" في زمنها وموضوعها والظروف التي أفرزتها تختلف تماما عن " الحكواتي الأخير" مثلا.

إذن ، فهذا التجدد في أزمنة الكتابة يوازيه تجدد في دواخل النفس المبدعة، كما أنه يقابل بتنوع وتباين على صعيد المواضيع والقضايا المطروقة" إن كل مسرحية تشكل تجربة خاصة فهي عمر لا يشبه إلا نفسه"[2]

فعندما يلجأ المؤلف إلى الكتابة فهو يريد أن يقبض على أفكار معينة في زمن معين، هو لا شك زمن الإلهام الإبداعي، واللحظة التي يريد أن يختلي فيها المبدع بالورقة والقلم. لكن هذه الكتابة المؤرخ لها في الزمان تكون بمثابة اعتقال للآن، فيما تكون قراءة تلك الكتابة أكثر تحررا من الآن" إن الكتابة للآن، ويبقى أن نشير إلى أن هذه (الآن) غير ثابتة ولا ساكنة، إن زمن الكتابة قد يمضي ولكن القراءة باقية متجددة باستمرار، وبهذا تتجدد الكتابة بالقراءة.."[3]

ففي الكتابة ينفلت برشيد من النسبي إلى المطلق، ومن الثابت إلى المتحول، فهو يكون في صراع دائم مع الزمن، إنه لا يستطيع أن يمهل فرصة لأحاسيسه وانفعالاته بالأشياء إمكانية التأجيل، ولكن يستطيع أن يحتفظ بهذا الإحساس إلى حين، كما لو أنه يلتقط من محيطه ما يريد أن يكتبه، ويقوم باختزانه ويصيره مسرحية أو نقدا أو تنظيرا" وذلك ما حاولت- وأحاول دائما- أن أقوم به سواء في كتاباتي الإبداعية أو في كتاباتي النقدية والتنظيرية"[4]

2- عبد الكريم برشيد ورهبة الزمن

إن من حق أي مبدع أن يحلم بتغيير العالم أو المحيط الذي يحيا فيه، لأنه يمتلك أفكارا ليس بالضرورة أن يمتلكها الإنسان العادي. فالمبدع بذلك شخص منتج وفاعل، ومغير وثائر بإبداعاته ورؤاه، وما يدسه في كتاباته من رموز ودلالات وخطابات يريد بها أن يبحث عن الحقائق الخالصة ، كما من حق أي مبدع أن تحفظه كتاباته التي أبدع، وأن يتحدث عنه المتحدثون انطلاقا مما أضافه في ساحة الأدب والفن عامة، وبالتالي فهذا المبدع يصبح متخوفا أو في حالة توجس من جبروت الزمن وقساوته التي لا ترحم.

فالزمن يفتح لصاحبه فرصة الكتابة تارة، ويمهد له إمكانية تحقيق الذات وإيصال المخبوء، وتارة أخرى يهمشه ويمهد لموته، ويحرمه حرية الإبداع، أو قد يفنيه كما هو حال كل الكائنات الحية. فمن طبيعة الإنسان أن يحب الحياة وأن يتمسك بها كما هو الشأن بالنسبة للمبدع، الذي قد يوكل إليه أن يكون لسان الجماعة والقلم الذي لا ينضب في تحد مع الزمن، لأن من طبيعة المبدع أن يخشى أكثر من غيره مما قد يأتي به الغد، وهل سيدعم من حضوره الإبداعي، أم سيلقي به في الهامش ليغدو منسيا. فالغد معناه الحضور أو الغياب، والحضور قد يكون مجازيا، كما هو الشأن بالنسبة للغياب. لأن الحضور ليس معناه- دائما- العطاء المميز، والجودة في الكتابة والإبداع، بل قد يكون المبدع حيا، لكن قد أصابه الوهن، وافتقدت كتاباته للحيوية المطلوبة، وقد يكون هذا المبدع حاضرا فعلا، جسدا وعطاء، والغياب قد يكون بمعنى الموت الحقيقي، وكلا الميتتين يخشاهما برشيد. وليس الخوف هنا بمعنى الضعف، بل هو نوع من الحرص على رسالة أوكلت إليه، وهو مدعو أكثر من غيره إلى إتقانها، والاستمرار في إخصابها والحرص على أن تكون إبداعات برشيد في مستوى تطلعات أبناء

جيله وجمهوره. فالمتعة الحقيقية عند المبدع هي عندما يستشعر اهتمام الجمهور بإبداعاته وعطاءاته.

وهذا ما يجعل برشيد كثير الاهتمام برسالته في الإبداع وبالمسؤولية الجسيمة التي تبناها.

إن برشيد يؤرقه أن يغيب وهو لم يكمل – بعد- كل ما يريد قوله وكتابته، إنه يخشى من اغتيال الغياب لطموحاته وحمولاته الفكرية والإبداعية، يخشى غدر الزمن وانقلابه عليه" أخاف أن أمضي قبل أن أرتب كل شيء وأنتهي من كل شيء، لأجل هذا فإنني أدخل دائما في سباق جهنمي مع الزمن، أريد أن أصل قبله، أو معه على الأقل، وذلك حتى تصبح كلماتي داخله، وليست خارجه، وأن أكون فاعلا فيه ، ومنفعلا به، وشاهدا على مسرحياته الضاحكة لحد البكاء، والباكية لحد الضحك"[5]

فعبد الكريم برشيد إذن، يحسب ألف حساب للزمن، وبذلك نجده قد أنفق عمرا يحاور فيه الإبداع، ويترجم فيه القضايا ألوانا من المسرحيات التي تعدت شهرتها الزمن المغربي، لتعيش دهشتها الأزمنة العربية أيضا.

لم يكن برشيد ليزجي الوقت في الانتظار وفي الوقوف السلبي إزاء قضايا عصره، بل على العكس من ذلك نجده قد ركب التحدي وخاض المغامرة الإبداعية بجرأة وحماس. فرغم الظروف المحيطة بالمبدع، والتي غالبا ما تكون أقرب إلى إحباطه وتيئيسه، إلا أنه يرفض الانصياع لها، والاستسلام لضغوطاتها، مادام ممتلكا لناصية لغته المسرحية والإبداعية والإنسانية.

فبرشيد يتحدى الزمن بالكتابة، من خلال عشرات المسرحيات التي ألفها فأبدع، وبغزارة كتاباته النقدية والتنظيرية أيضا، فهو يصارع الزمن ولا يستسلم

له، والدليل على ذلك هذا النفس الطويل الـذي يتـوفر عليـه، وهـذا الحضـور المميـز في المـاضي والحاضر والمستقبل، الذي يفرضه بعظيم إبداعاته وعطاءاته.

يدرك برشيد جسامة الرسالة الإبداعية، تلك التي تحتم عليه أن يكتب باستمرار، شريطة أن يكون هذا الاستمرار جدة وتنوعا، وليس ابتذالا واجترارا، لأن كتابة الموجود لا تكرس الإبـداع الحق، بل تهمشه. فبرشيد مطالب أن يكتـب بشـكل دائـم ومسـتمر، وأن تكـون كتاباتـه وجهـا جديدا يفعل من حضوره الذي أسس لبناته لما يربو على الثلاثة عقود.

فبالجدة في الكتابة والإبداع يكون المبدع بصـدد حيـاة أطـول . يقـول برشـيد" لـو كنـت شاعرا أو قاصا لانتهت مهمتي مع انتهاء الكتابة، والتي هي فعل محدود الزمن والمكان، ولكنني مسرحي، والمسرحي تتعدد متاعبه وتتجدد باستمرار"[6]

إن برشيد وهو يكتب في المسرح، يكون بصدد تأسيس لزمنه الخـاص والمميـز، فـإذا كـان المبدع يروم الكتابة للانفلات من قبضة الزمن اليومي الرتيب والقاسي، لما يحس به في عالمها من متعة وحريـة وتجـرد عـن الواقـع، فإنـه بـذلك يقـوم بتأسـيس زمـن أنقـى بكتاباتـه المسرحيـة والإبداعية، وبهـذه الكتابـات يسـتطيع أن يخفـف مـن وطـأة الواقـع حيـنما يمـزج بـين المـاضي والحاضر استشرافا للمستقبل. ندرك من ذلك، أن برشيد يعشـق كونـه مبـدعا، بقـدر مـا يحـس بثقل المسؤولية ، وهو بين هذا وذاك يحرص على أن يكون زمنه الإبداعي أكثر حضـورا وامتـدادا في الزمن.

الهوامش

1- د. عبد الكريم برشيد- مجلة العربي-ع530- يناير2003- الكويت-ص103

2- نفسه

3- نفسه-ص104

4- نفسه-ص105

5- نفسه

6- نفسه

اشتغال المسرح المغربي على الفكر الديني الغيبي

مسرحية "ولي الـلـه" لأحمد الطيب العلج نموذجا

1- البناء الدرامي للمسرحية:

تتألف مسرحية "ولي الـلـه" من خمسة فصول، كتبها عـن طرتـوف" لمـوليير"المسرحـي " أحمد الطيب العلج بتاريخ03-06-1967، وهي مسرحية اجتماعية فكاهية انتقادية لما قد يبـدو ظاهريا لدى بعـض رجـالات الـدين الـذين يسـترون تحـت عبـاءة الموعظـة والتـدين، وهـم في الحقيقة يضمرون الخداع والمكر والخيانة للناس، كسبا لعواطفهم وتأثيرا على عقولهم الساذجة، كما سنرى في أطوار هذه المسرحية.

وقد نقلنا "العلج" من المحـيط الفـرنسي إلى البيئـة المغربيـة، آخـذا بعـين الاعتبـار هـذه المفارقـة في العقيـدة والفكـر والعـادات والتقاليـد، وقـد اسـتطاع بفضـل إدراكـه لخصوصـيات مجتمعه أن يضفي على المسرحية طابعا مغربيا صرفا.

تدور أحداث المسرحية في رياض السـيد " المنصـور" الـذي مـنح صـلاحيات كـبرى للمدعو " بخيش حتالة" الملقب ب" ولي الـلـه" وذلك لثقته به، وبما أظهره لـه مـن ورع ووقار، ولأن حالة البؤس التي وجده عليها جعلت السيد " منصور" يشفق من حالـه، إلا أن شخصية " ولي الـلـه" لم تكـن سـوى صـورة مخـادع منـافق محتـال، اسـتطاع بفضـل مواهبه في التنكر والتضليل أن يستغل سذاجة " منصور" وأمه "للا فضيلة" للإيقاع بهـما وتوريطهما في التعلق به، والإيمان بخطاباته، ومـن ثـم الاسـتحواذ عـلى كـل مـا يملكونـه باسم الدين، لدرجة أن "منصور" سوف يهبه الرياض وكل ممتلكاته، كما وهبـه صـندوقا عبارة عن مجوهرات وحلي كأمانة اسـتودعها عنـده " الحـاج التقـوى" الـذي ذهـب إلى الحج، ومـع تقـدم أحـداث المسرحيـة سـوف يكتشـف " السـيد منصـور" حقيقـة " ولي

الـلــه" المنـافق، بعـدما اسـتطاعت " طامـة" خادمـة الريـاض أن تـدبر بمعيـة " حبيبـة" زوجـة المنصور" كمينا للإيقاع ب" ولي الـلـه" إذ جاءته " حبيبة" باعتبارها تبادله الحب والهيام، فسقط في شراكها، تحت أنظار " منصور" الذي اتفقت معه زوجته بأن يعـاين الأحـداث مختبئـا تحـت الطاولة، وذلك من أجل كشف نوايا " ولي الـلـه" الخائن.

وبعد انكشـاف أمـره، سـارع " ولي الـلــه" إلى المطالبـة بحقـه بـاللجوء إلى القضـاء، لأن الرياض أصبح في ملكه، بفعل الهبة، بيد أن مزاعمه باءت بالفشل، لأنـه كـان مراقبـا مـن طـرف رجال الأمن الذين ألقوا عليه القبض لسوابقه في الإجرام، ولأنه يستغل الناس ويوقع بهـم باسـم الدين.

وتنتهي المسرحية على هذا الإيقاع الانفراجي، الـذي انـتصر للخـير، تحـت تباشـير الزواج الذي سيجمع بين " مرية" بنت " منصور" و" راشد" ابن " الحاج المنور" واعـتراف " منصور" بأخطائه، وإحساسه بالندم إزاء كـل تلـك السـلوكات التـي كـان مـن خلالهـا يدافع عن مروءة " ولي الـلـه" فقد كان " منصور" من حيث لا يدري متواطئا مـع " ولي الـلـه" مكرسا لوضع مهين عـاش عـلى وقعـه كافـة أفـراد الريـاض، إلى جانـب أمـه" لـلا فضيلة" فقد ساهم إلى جانبها في إبطاء فضح " ولي الـلـه" وكشفه أمام الجميع، وتقديمه للعدالة من أجل العقاب.

2- الصراع في المسرحية:

إذا كان الصراع يـدور في العمـق بـين الشر، الـذي يجسـده " بخـيش حتالـة" المـدعو " ولي الـلــه" المخـادع، وبـين الخـير الـذي يمثلـه " منصـور" و" للافضـيلة" وأفـراد الريـاض، نظـير ثقـتهم وإيمـانهم برمـوز الـدين والتقـوى، فـإن هـذا الصراع يتبـدى ظاهريـا مـن خـلال الطـرف الثـاني (الخـير) الـذي يعـيش أفـراده تـوترات

ونزاعات نفسية مستمرة مع بعضهم البعض، في حين يظل الطرف المضاد (الشر) في منأى عن هذا الصراع الداخلي . ويتجسد هذا الصراع من خلال انقسامه بين مؤيد لدعاوى وخطابات " ولي الله" وأهمهم: السيد منصور وأمه للا فضيلة، ومعارض لهذا المنافق، وهم بقية أفراد الرياض، الذين يشكلون عائلة وأقارب منصور وللا فضيلة.

فبدءا من المشهد الأول للمسرحية، يشرع هذا التوتر الداخلي في التجلي، من خلال للا فضيلة التي تبدو قلقة وغير راضية على أحوال الرياض، إذ توجه الخطاب لعروستها حبيبة " بعدو مني خرجو من طريقي ها شاهد الله عليكم...حتى واحد ما يرغبني .." ص1من المسرحية.

ويبدو أن الحالة النفسية ل"للا فضيلة" مردها للاعتقاد الراسخ بشخصية " ولي الله" وبكونها تقابل بالمعارضة والصراع من لدن باقي أفراد الرياض الذين يدركون نفاقه وألاعيبه. إنها لا تجد أدنى حرج في توجيه النقمة واللوم لكل من عارضها في هذا الاعتقاد، إذ نجدها تخاطب النعمان " لأنك راجل قاسي، معمي البصيرة، وكلامك في أولياء الله الصالحين ما كيعجبنيش.."ص3. وتضيف مسترسلة في تعلقها بولي الله:" اللي كيهدر ف الأولياء الصالحين كله ما نبغيش حتى نقرا عليه سلام الله" ص3

لقد أصبحت" للا فضيلة" في قناعتها ب" ولي الله" تثور على كل أفراد العائلة بلا استثناء، ما داموا يتعارضون معها في اعتقادها بخطابات هذا" الولي" وهي هنا تستهزئ بحفيدها " محفوظ" " ولي الله على قد فمك آنت يا الجدر د القصب..يا شبح اللرنب يا المكرط يا المصنصل وعاد كنقولو ما طاحتشي الشتا والله وما تبعنا طريق ولي الله عمر شمعتنا لا شعلت"ص3، كما تضيف قائلة :

" ولي اللـه هذاك وخاص ماشي غير تسلم ليه، تبوس الأرض من تحت رجليه" ص3

- محفوظ: " ذاك المنافق ذاك البوحاطي"ص3
- للا فضيلة:" البوحاطي، استغفر اللـه...صافي الكفر هو هذا، دابا انت يا وليدي يـا محفـوظ، خاصك تعاود الشهادة"ص3

وتواصل للا فضيلة صراعها مع أفـراد الريـاض، وكـأنما تقـوم بدعايـة ل"ولي اللـه" مـن خلالها تلمع صورته، وتقربه للقلوب، لكنها تقابل دوما بالرفض، ويصبح التعارض شرسا أحيانا.

- طامة:" حقيقة يا للا فضيلة يلى آمنا بهاذ الخرايف ديال هـاذ الفـداوي الزنـديق، الحسـنات ديالنا كلها غدي ترجع سيئات"ص4
- فضيلة:" الفداوي...ولي اللـه الفداوي..يا رافع السما بلا ركايز ألطف بنا ..ما بقى غير الحجر يبدا ينزل علينا...شدي فمك يا ديـك الممسـوخة، قبـل مـا تضربـك اللقـوا..ولي اللـه بـزاف عليك..لو كان تبعنا طريقه لابد يضمن لنا الجنة"ص4

كما نجدها توجه الخطاب " للنعمان" مدافعة عن أطروحتها:" اللي كيهـدر ف" الأوليـاء الصـالحين كلـه، مـا نبغـيش نقـرا عليـه سـلام اللـه"ص3، وتـردف قائلـة :" قلـت لكـم راكـم غالطين..ويلى بقيتو تشرعو فمكم ف"ولي اللـه" شي نهار ما تفيقو براسكم حتى تريـب علـيكم هاذ الدار"ص3

لم تكن للا فضيلة الوحيدة التي اعتقدت ب" ولي اللـه" بهذا المستوى مـن الخضوع والإتباع، بل كان ابنها " منصور" يشكل إلى جانبهـا ثنائيـا منحـازا لهـذا " الولي" بـل إننـا نجـد اعتقـاد " منصـور" بـه أشـد وقعـا مـن أمـه لـلا فضـيلة ، إذ نجـده في حـواره مـع ابنتـه " مريـة" في المشـهد الأول مـن الفصـل الثـاني يصـف

الآخرين بالكفرة لأنهم لا يقتنعون بخطابات " ولي اللـه" " كنشوف واش ما كين حتى شي واحد من دوك الكفـرة، كيتصـنت علينـا، أنـا مـا بقـى عنـدي آمـال فهـاذ الـدار..رجعـت نخـاف مـن جنابي"ص19، كما نجده يحاور الخادمة" طامـة" معـبرا عـن اسـتيائه مـن جوابهـا بخصـوص ولي اللـه.

- طامة:" الكافر باللـه هو ذاك الشيطان"ص25

- منصور:" يا لطيف يا لطيف، يا ربي أنـا مـا قلتشـاي مـا دايـرين بيـى فهـاذ الـدار غـير الكفار"25. إن تضحيات منصور" في سبيل " ولي اللـه" لا حدود لها، فهو يوثر على نفسه ، بغية إرضائه، وجعله في أعظم مقام، إذ نجده لا يتحرج في تكفير الخادمة" طامـة" مـا دامـت خارجـة ومتمردة على هذا الاعتقاد الواهم" خرجي علي يا هاذ الكافرة باللـه، خرجو علي كلكم، بعـدو مني بعدو لي من ولي اللـه..خرجي علي انتيا"25

إن تركيزنا على هذين الشخصيتين(للا فضيلة ومنصور) في إثـارة هـذا الصراع المسرحـي، إنما يأتي اعتقادا منا بدورهما الأسـاسي في تأجيجـه لصـالح شخصـية" ولي اللـــه" في حـين سـوف ينقلب الصراع على " ولي اللـه" بعد أن يتم انكشافه منهما بإيعاز من باقي الشخصيات الأخرى في المسرحية.

فكيف ساهم الحوار في التعريف بشخصيات هذا النص المسرحي؟

3- الحوار:

1- وظائف الحوار:

أ- الحوار والتعريف بالشخصيات:

يساعد الحوار في تقريب المتلقي من شخصيات المسرحية، وذلـك مـن خـلال إبراز بعض طبائعهـا، ميولاتهـا، رغباتهـا، أبعادهـا النفسـية، الدينيـة، وغيرهـا، مـما يسهل عملية فهمها داخـل أحـداث المسرحيـة، فمـن خـلال بدايـة المسرحيـة تـبرز

شخصية " للا فضيلة" بصورة القلقة والمتوترة والحازمة، المهابة الجانب" بعدو منـي خرجـو مـن طريقي ها شاهد الـلـه عليكم...حتى واحد مـا يرغبنـي.."ص1، وهـي هنـا تخاطـب عروسـتها" حبيبة"" مازال عندك الفم باش تهدري انتيا ..اغبينتي وتحربيتي فيك.."ص2

كما أن الحوارات تسـلط الضـوء عـلى جوانـب تهـم الاغـترار بـالنفس والاعتـداد بجـمال الشباب لـدى هـذه الشخصـية" والمبـارك المسـعود فـيهم هـو الـلي كنـت كنشـوف فيـه شـوفة حنينة"ص7، وتضيف قائلة:" كنت نشعل النار الزركة في قلوب الرجال، وخـلى داره الـلي كرنـت فيه حاجبي...واين ليالي واين جمعيات وتقاصر، وذاك الشي بالتواول"7

كما نجدها تتباهى بالمستوى الاجتماعي الرفيع الذي يسعفها على ارتداء أجمـل اللبـاس بتعـدد أشـكاله:" الـلي كـان كيشـوفني ماشـية كلـه كيبـدا يصـلي عـلى النبـي...ويضرع للـذي خلقه...وكنت نبدل اللبسة خمسة وستة دالمرات ف النهار.."7

كما أن الحوار يفصح عن خصوصيات بعض الشخصيات الأخـرى الرئيسـية في المسرحيـة، مثل " منصور" الذي عرف بكونه من أشـد أتبـاع " ولي الـلـه" المزعـوم، بحيـث يثـق بـه الثقـة العمياء، التي غالبا ما تحول دون معرفته بحقيقة ولي الـلـه ، فقد كان منصور "سـاذجا" يكـذب مسامعه أحيانا لكي يظل " ولي الـلـه" مقدسا بالنسبة إليـه ، وتتبـدى هـذه الصـورة مـن خـلال الحوار التالي مع " ولي الـلـه" " غالط فيى بزاف دالناس، غشام بحالك كيعتقـدو بـأني ولي الـلـه وانا في الحقيقة زنديق كبير، وكذاب كبير .."ص50

- منصور: " حشاك حشاك، استغفر الـلـه، يقبل يده.."50

فصفة السذاجة والثقة العمياء التي يمنحها" منصور" ل" ولي اللـه" جعلت هـذا الأخـير يحتقره، بـل وينتهـك حرمتـه، الشيء الـذي يسـهل عليـه التقـرب مـن زوجتـه" حبيبـة" ولعلنـا نستشف من هذا الحوار الذي أتى على لسان" ولي اللـه" ما يفيد ذلـك" رجـل بوهـالي..مجمـك بلدي، ضبوع، عنده العجينة فعوظ المخ..يمكن يشوفنا أنا وياك، وندوزو قدامه ، وهو غـير حـال فمه، بحال البهيمة..ما يفهم والو، رجل مكلكل، بحال هاذا ما يخافوش منـه العيـالات..وحاجـة أخرى رجلك يقدر يكذب عينيه ويثيق بيى"68

وبخصوص شخصية ولي اللـه فقد كان دورهـا محوريـا في هـذه المسرحيـة، وكانـت لهـا خصوصيات تحمل طابع الدونية مقارنة بباقي الشخصيات الأخرى، فقد عرفت بالخيانة والغـدر والكذب والغش..فقد كان " ولي اللـه" لا يتحرج من التحـرش ب" حبيبـة" زوجـة منصـور عـلى الرغم من هالة الوقار الديني المعروف به من لدن الناس"يغافلها وينزع لثامها"41، ويضـيف في حواره مع " حبيبة" " وأنا..نقي ومتقي وكيعرف ما يرقي..إنما جمالك طغى علي وجعلني نضرب كلشي بركلة"ص42

ف"ولي اللـه" يلقي بوقاره جانبا، تحقيقـا لنزواتـه الدينيـة البغيضـة، فهـو ذو شخصـية مزدوجة، متق في الظاهر، وخائن مخادع في العمق. يقول ل"حبيبة" متابعـا "تغزلـه" الفـاحش:" نضحي بالدنيا والآخرة غير نكون حداك نزهد ف القيم كلها منعرف تحديد"44

- حبيبة: " وتسمح ف القبلة والصلاة"
- ولي اللـه:" نسمح ف القبلة والصلاة غير نعيش معـاك مـا يبقـى عنـدي غـير اسـمك هـو النشيد"45

إن إحساس " ولي اللـه" بضعف شخصية "منصور" باعتباره ربا لعائلة الرياض، وتمكنه من الاستحواذ على أفكاره وأحاسيسه، جعله يعطي لنفسه سلطة معنوية كبرى تكفل له السيطرة على مجموعة من القضايا والأمور التي تحيط بالرياض، وهذا ما قد نفهمه من حوار بينه وبين خادمه"مرجان" حينما عزم هذا الأخير خطبة " طامة" خادمة الرياض.

- مرجان:" تكلمت مع السيد منصور؟"55
- ولي اللـه:" قلت ليك إلى بغيت طامة فهي لك، رانا زوجتك إياها"55
- مرجان:" وهي زعمه قابلة؟"55
- ولي اللـه:" إيوا هذا ما بقى لنا غير نبداو نشاورو حتى المتعلمة، واش قابلة الزواج أو لا...دبا نعملو لها المشيخة"55

كما تتبدى شخصية " ولي اللـه" على لسان الخادمة" طامة"" مصيبة هدي ما تعرفش مناين تسلط علينا هاذ المتلوف..جا لهاد الدار حافي لكدام، مدربل عريان، مكشتي..زيده للسوق وطلقه ف الدلالة ما يسواش هو ودربالته فلس قديم بالي وقيدة مضفية، كذب عليكم كذبة اسمها: ولي اللـه، دغيه تقتو به ورجع هو مول الدار وقلب سفاها على علاها"4

كما تضيف كاشفة ألاعيب" ولي اللـه" وتأثيره الواضح على منصور:" آعباد اللـه ، رجل بليد فارغ خاوي يضحك على رجل بعقله، ومفض زنديق، عينيه غير كيغليو، اللي يعمل الشيطان ف عام يعملو هو فدقيقة"9

كما أن حوارها التالي يبرز" ولي اللـه" في صورة الأكال، المسرف في ملذات الدنيا:" كل مسكين زوج دجاجات بوحده، حضرت له العطفة مسكين وما خلى فيهم غير العظام نظاف مسقولين، وعاد زاد مسكين للحم عمل فيه خبلة"11، وتردف بهذا الخصوص :" ملي فاق ف الظهور فرق الصوم براس

مبخر وكيلو د السفنج واربعا وق د الزبدة الطرية وخمسة د البرارد دتاي بالحساب عـاد عمـل شوية د المعجون وتبسم مسكين"11

كما نجد أن الحوار التالي على لسان "الشرطي" يكشف حقيقة " ولي الـلـه" ويميط اللثام عن شخصية " الحاج التقوى" هذا الأخير الذي أراده " ولي الـلـه" أن يكون مجرما في نظـر أهـل الرياض، حتى يسهل عليه الوصول إلى مصالحه الكبرى. يقول الشرطي:" يلى سمحتو نكمل لكم: قلـت لكـم أسـيدي تبـين مـن البحـث أن الحـاج التقـوى عمـر مـا كـان خـائن ولا تعـاون مـع الخونة...كما تبين بأن السيد " بخيش حتالة" المدعو " ولي الـلـه" عنـدو سـوابق عديـدة بأسـماء عديدة، اقترف بهـا عـدد كبـير مـن الجـرائم والموبقـات، مـرة باسـم الـدين..مـرة باسـم كشـف الغيب..مرة بالسحر واستخراج الكنوز..ولهذا صدر أمر من أمير المؤمنين بمراقبته في صمت، حتى نشوفوه لاين باغي يوصل.."85

وفي حوار بين "منصور" و "النعمان"يدور حديث الأول عن ولي الـلـه ، وكيف بـدا لـه في أول ومعرفته به، يقول منصور:" كـان مسـكين كيجـي للجـامع كـل نهـار بواحـد اللطافـة واحـد تآدميت، الأرض ما كيقصـحهاش بخلفتـه، وكيطـيح عـلى ركابيـه، ويسـجد ويبقـى سـاجد حتـى يتغيب على الوجود كله، بشي خشوع ما عندي ما نقولك..ملي كيجي المـوذن يوكـدو يـلى بغـى يسد الجامع..كيبدا مسكين يتمـرغ فـأرض المسـجد، ويبـوس الحصـور ودموعـه عشرة مـن كـل عين"13

كما يساعدنا الحوار على اكتشاف بعض التناقض في الرغبات لـدى شخصـيات المسرحيـة، وهو ما نقف عليه في مثال:راشد في حواره مع مرية بنـت منصـور، وهـو يعـبر لهـا عـن موقفـه منها:" تزوجي بولي الـلـه...بادري الـلـه يكمل بخير بالرفاء والبنين"ص28

وهي تجيب عنه بعكس ما تخفيه قائلة:" وأنا غدي نتبع هاذ النصيحة ونخليك على خاطرك"ص28

فعلى الرغم من علاقة الحب التي تجمعهما، يبرز هذا الحوار صورة مناقضة لذلك، ومن خلال هذه الحركة الناجمة عن " النعمان" ندرك ذلك:" يهم بالخروج ثم يعود مرتين"ص29، ثم "يخرج إلى الباب ثم يلتفت"ص30

ب- الحوار والكشف عن تطور الأحداث:

من خلال هذا العنصر سوف نقف على كيفية تطور أحداث المسرحية من خلال الحوار الذي يجري على لسان الشخصيات.

فمن الأمور التي عجلت أو ساهمت بشكل من الأشكال في انكشاف شخصية " ولي الله" المزيفة، نذكر ما عاينته الخادمة" طامة" عندما أقبل ولي الله على تمزيق غلاف المصحف، ومن ثم بدأت الأحداث تنحو قي اتجاه محاربة هذا "الولي" والتحريض عليه بإيعاز من بقية أفراد الرياض. تقول "طامة":" بعيني شفته قطع غلاف المصحف، وقال لسيدي منصور احنا اللي قطعناه..شوف هاذ النفس الخبيثة"ص9

كما نجدها تدبر في المشهد الأول من الفصل الثالث، حيلة للإيقاع به، حينما سخرت تابعه" مرجان" لإبلاغه بأن "للاحبيبة" مريضة وبحاجة إلى بركته.

- مرجان:" قلت له للاحبيبة مرات سيدي منصور بايتة عيانة، وراها باغية تجي عندك تكتب لها حجيب وتسبب لها على الله"، قال لي:" مرحبا وزارتنا البركة ونهار العيد هذا"ص33، كما نجدها في حوار آخر تعارض فكرة زواج " مرية" بنت " منصور" ب" ولي الله" وتحرض الآخرين على الوقوف ضد هذا الزواج.

- طامة:" هاذ الرجل يتزوج بللا مرية، القمر مع الكفوس...سمعوني أنا مزاوكة فيكم توقفوا كلكم صف واحد وكلمة وحدة، ضد هاذ الزواج المنيح.."ص57

جراء هذا الرفض يقوم السيد" منصور" بطردها من الرياض.

- منصور:" جمعي حوايجك ركي مطرودة"ص60

لقد حاول" ولي اللـه" في المرة الأولى المس بشرف" حبيبة" بمرأى ومسمع من " محفوظ" ابن " منصور" وقاما بإخبار هذا الأخير، وفضح " ولي اللـه" في محاولة إبعاده من الرياض، أمام اندهاش " منصور" الذي بدا غير مصدق لما سمعه. مما دفع ب" ولي اللـه" إلى الاعتراف بخطيئته أمام " منصور"

- ولي اللـه:" أبيه يا أخي منصور هاذ الشي كاين، وأنا كنعترف قدامك باللي أنا ظالم متعدي، مذنب...خائن غدار.."ص48-49.

وبعد ذلك يقول " ولي اللـه" معترفا بذنبه كسبا لعواطف "منصور":

محاسني ونفسي هي عاري.....كيف نكون ف ليلة القبر

كيف تواجهني فعايلي.....فنهار القرار

غواني يبليس صرت ف طريقه ماني داري.....نساني فصلاة الفجر

لكن رد فعل" منصور" لم يكن سوى سلبيا إزاء هذا الاعتراف الدامغ، فسارع دفاعا عن مروءة " ولي اللـه" بطرد ابنه" محفوظ" لما سببه من أذى "للولي"

- منصور لابنه محفوظ:" وأنت يا عدو اللـه يلى بغيت رضاتي عجل بالتوبة وطيح لسيدي ولي اللـه بين رجليه مكتف وطلب منه السماحة يلى كنت معول تدخل للجنة"

على الرغم مما آلت إليه الأمور بخصوص فضيحة " ولي اللـــه" عرضـت عليـه " حبيبـة" حيلة للإيقاع " بولي اللـه"

- حبيبة: " يلى باغي تشوف وتسمع وتكون قريب من مناطق الخطر، في حالة طلـب النجـدة ادخل تحت المائدة واسكت"ص63
- منصور" يدخل تحت المائدة ثم يأخذ في الضحك ويطل من حين لآخر من خلال الإزار الـذي وضع على المائدة لإخفائه"ص63
- ولي اللـه:" يغلق الباب ثم يعود"ص63

بعد أن ورطته في حيلتها، أمرت" حبيبة" زوجها " منصور" بـالخروج لاكتشـاف حقيقـة " ولي اللـه" المزعوم.

- حبيبة:" اخرج يا خارج.." يخرج من تحت المائدة"ص68
- منصور:" عدو اللـه فالصو..ما كاينش من أمره"ص68
- حبيبة:" تخفي زوجها خلفها بينما يدخل ولي اللـه"ص69
- ولي اللـه:" أيها الحائر في الحب تعالى...نسطابو راسنا حراما لا حلالا"ص69

تفر حبيبة من وجه" ولي اللـه" في حين يصطدم هذا الأخير ب" منصور"

- منصور" وانا فاين خليتيني الفقي..أولي اللـه الفالصو..أللي كنت نـاوي نزوجـه ببنتـي أودي أقليل الخير أناكر الجميل، باغي تخوني مع مراتي وف قلب داري"ص69

يبدو أن " منصور" على الرغم من وقوفه على حقيقة شخصـية" ولي اللـــه" المزيـف، إلا أنه متورط قبل ذلك حينما غامر وأهداه هبة تخول له أحقية التصرف في مجموعة من الأمـلاك. فمن خلال هذا الحوار الذي يأتي على لسان" المخلص" تنحو الأحـداث باتجـاه إفـراغ " منصـور" للرياض بفعل الهبة.

- المخلص:" ما عندك علاش يطير لك أسيدي..احنا جينا غير باش نفدوا الأوامر العزيزة الغالية ديالك التي يتحتم عليكم جميعا بمقتضاها أن تخرجوا من هذه الدار وتسلموها إلى ربها الجديد، الذي لا يخفى عليكم" السيد ولي الله"ص78

يشتد الصراع بين الخير والشر، وتتطور الأحداث بين زعم" ولي الله" وصدمة" منصور" وأهله بحضور الشرطة.

يستوعب الشرطي حقيقة خداع ومكر" ولي الله" وعوض أن يستمع لأباطيله الداعية إلى سجن منصور، انتهى إلى القبض عليه باعتباره المجرم الحقيقي.

- الشرطي:" حقيقة تأخرت بالقيام بهاذ الواجب..يا الله أسيدي أرى يديك؟ص85
- ولي الله:" يدين من ؟"ص85
- الشرطي:" يديك أنت"ص85

ج- الحوار والتعبير عن الأفكار:

يحاول العلج من خلال مسرحيته" ولي الله" الإفصاح عن مجموعة من الأفكار التي ضمنها في حواراته، معبرا عن الواقع الخطير الذي يخلفه رجل الدين في نفوس العامة، إذ من خلال هذه المسرحية تتبدى لنا الكيفية الساذجة التي تجعل " منصور" وأمه " للافضيلة" يتشبثان ب"ولي الله" ، ويدافعان عن خطاباته ويحاربان كل من تصدى له، بل يبلغ بهما هذا الاعتقاد إلى تكذيب بعض الحقائق الواضحة، كما لاحظنا ذلك من خلال شخصية " منصور".

فمن خلال هذا الحوار، يريد الكاتب أن يبرز بعض المواصفات التي يتظاهر بها رجل الدين من أجل التأثير في من هم حوله، لبلوغ مصالحه، وما

أشد بأس الخداع والمكر إذا ما صدرا من طرف " رجـل الـدين" . يقـول "منصـور" ل"الـنعمان":" كان مسكين كيجي للجامع كل نهار بواحد اللطافة واحد تآدميت، الأرض مكيقيصهاش بخلفتـه، وكيطيح على ركابيه،ويسجد ويبقى ساجد حتى يتغيب على الوجود كله...كيبدا مسـكين يتمـرغ فأرض المسجد ويبوس الحصور ودموعه عشرة من كل عين"ص13

فتأثير ولي الـلـه كرجـل ديـن عـلى شخصـية" منصـور" يسـعفه عـلى تحقيـق مصـالحه، والتستر في نفس الوقت على طبيعته الإجرامية، مستغلا سذاجة" منصور" وجهله بحقائق الدين، فهو يريد أن يعفيه من العمل، ويوفر له بالمقابل كل ما يطلبه، والحال أن العمل عبـادة، وهـذا ما نستشفه من خلال كلام "منصور" للنعمان بخصوص " ولي الـلـه".

- منصور:" مللي تقول ولي الـلـه يخدم..آش من خير بقى فهاذ الدنيا"ص16

لاشك أن العلج قد عبر عن جملة من الأفكار تقربنا أكثر من حقائق بعـض الشخصـيات، خاصة تلك التي تشكل محور المسرحية، كشخصية " ولي الـلـه" مثلا، بحيـث تبـدو متناقضـة في توجهها، إذ عوض أن تكون رمزا للوقار والحشمة والتوجيه، تنساق وراء ملذات الدنيا، وتكشـف عن ذات مريضة، خاصة إزاء المرأة، كما سنتبين من خلال هذا الحوار مع الخادمة "طامة"

- ولي الـلـه:" (بلذة) ستري العورة ألحليلفة...الشيطان باقي حي"ص35
- طامة:" معلوم الشيطان باقي حي وراه قبالتي"ص35

ويستمر تظاهر ولي الـلـه المخادع، فهـو لا يتحـرج في كشـف خبايـاه ل" حبيبـة" زوجـة "منصور"

- ولي الـلـه:" جهنم هي جنتي يلى نظفر برضاك"ص45

- حبيبة:" عمري ما كنت كنظن نسمع منك هاذ الكلام وانت ولي الله ياحسرة وكلشي كيحسابو انت ولي الله"ص45

لقد حاول العلج من خلال العلاقة التي تربط بين رجل الدين (ولي الله) والأتباع " منصور" أن يجعلها قوية ومتماسكة،إذ على الرغم مما قد يشوبها من هزات، خاصة مع انكشاف شخصية" ولي الله" إثر سلوكه الخائن مع" حبيبة" تظل العلاقة ملؤها التقدير والتقديس، من طرف "منصور" كما سوف نستشف من خلال الحوار الذي يظهر الثقة العمياء التي يضعها الناس في بعض الأشخاص المتظاهرين بالدين.

- ولي الله:" غالط فيى..بزاف د الناس غشام بحالك كيعتقدو بأنني ولي الله، وانا ف الحقيقة زنديق كبير وكذاب كبير.."ص50
- منصور:" حشاك حشاك استغفر الله (يقبل يده)"ص50

لقد استطاع ولي الله الاستحواذ على فكر "منصور" فجعله يستأمنه على ممتلكاته، كما جعله يبوح له بتلك الوديعة التي استودعها" الحاج التقوى" لدى " منصور" قبيل توجهه إلى الحج، ومن ثم ف"العلج" يريد أن يبرز خيانة" ولي الله" وتلك الأفكار المخادعة التي يتبناها طمعا في ملذات الدنيا بشكل عام، كما سنفهم من خلال هذا الحوار:

- منصور:" الصندوق ماشي حتى متاعي"ص72
- النعمان:" ومتاع من هاذ الصندوق"ص72
- منصور:" متاع الحاج التقوى بو النعايل، خلاه عندي أمانة الله ملي جا يمشي يجاور ف الحجاز"ص72
- منصور:" يا أخي لا تبقاش تلومني، ولي الله كان بالعني ماحيني من الوجود غير كنشوفه كندوب...وزيدون الحاج التقوى قبل ما يسافر وصاني نحافظ

على سر هاذ الأمانة ما يعرفها عندي حتى واحد من أهله..جا ولي الشيطان فال لي أرى الأمانة، أنا نحافظ لك عليها باش يلى سألك شي واحد من حبابه واش خلى عندك شي أمانة..يمكن لك تحلف له ما عندك والو وحلوفك على صدق.."ص72

فضلا عن هذه الأفكار، فإننا نجد لعلج يتعامل مع المسرحية بطريقة أخرى بحيث لم يكن مقتبسا صارما لموليير، بل كيف المسرحية مع الأجواء المغربية بكل حمولاتها الاجتماعية والعقدية وكذا الثقافية، وبذلك نجده يقرب المسرحية ما أمكن من الذهنية المغربية، خاصة عندما جعل شخصية ولي الله تقيم في الرياض بعيدا عن بيت السيد منصور، وهو خلاف ما نجده في المسرحية الأصل" طرتوف" كما جعل الكانب " أبا لأرغون" " محفوظ" يؤمن بنفاق ولي الله، على خلاف موليير الذي قدم أما لأرغون (محفوظ).

د- الحوار ومساعدته على الإخراج المسرحي:

يبدو أن أحمد الطيب العلج من خلال هذا الحوار يريد لمسرحيته أن تجد طريقها إلى الخشبة نظرا لاعتمادها في أغلب المشاهد على حوارات معززة بإرشادات، تساعد على إخراجها، وسوف نسوق لمجموعة من الحوارات الدالة على ذلك:

- فضيلة:" تسير في استعجال عصبي"ص1

 "في نشوة واعتزاز"ص7

 "تصطدم بمسعودة"ص8

- مرية:" تتراجع إلى الوراء"ص19
- "تدخل طامة"ص20
- "ثائرة"ص26

- "تهم بالخروج"ص27
- "مادة يدها لراشد"ص31
- "تلتفت إليه مبتسمة"ص31
- "جاثية على ركبتيها"ص57
- منصور:" يجيل بنظره في البيت"ص19
- حبيبة:" تضحك ثم تكف"ص63
- "تسعل لتنبه زوجها"ص64...

2- أنواع الحوار:

أ- الحوار الداخلي (المونولوج):

يعمد المؤلف إلى التوسل بالمونولوج على لسان شخصياته، ربما حين تعجز عن إيصال صوتها للآخرين، أو لأنها تخشى من بطش من هم أقوى منها سلطة، فيصبح المونولوج حلا بديلا لكي تفصح بعض الشخصيات لنفسها عما يجول بخاطرها من أفكار.

في هذه المسرحية نجد هذه التقنية نادرة، إلا ما جاء في خاطر كل من " منصور" و" الخادمة طامة"

- منصور:" لنفسه" ما بقيت نعرف والو ، يستغفر يا لطيف لطف"ص17
- طامة:" لنفسها" قلبي غدي يتقطع وما نقدش نتكلم"ص24

ب- المناجاة:

نعثر في النص المسرحي على بعض الحوارات المعبرة عن مناجاة الشخصيات، وهي تختلف بحسب طبيعة النفسية المسرحية الناطقة بها، بحيث نجد" ولي الله" مثلا يناجي ربه نفاقا وتصنعا، يوهم من خلاله ضحاياه من أجل التأثير فيهم والدفع بهم إلى تصديقه والثقة بخطاباته، ومن ذلك نذكر:

- ولي اللـه:" ربنا آتنا في الدنيا حسنة وفي الآخرة حسنة وقنا عذاب النار"ص40
- " اللـهم يارب الأرباب ويا كـريم ويـا وهـاب ويـا معتـق الرقـاب بغيـت لـلا حبيبـة تبقـى صحيحة وسالمة وأنا نلقى عليها الباس"ص41

كما نجده في المناجاة التالية يبوح بذنوبه، بعدما انكشف أمام منصـور مـن خـلال هـذا الحوار:

" سياتي غلبو محاسني ونفسي هي عاري كيف نكون ف ليلة القبر"ص49

كما نجد شخصية " منصور" في هذه المناجاة، طلبا من اللـه تعالى أن يتجاوز عـن أهلـه الذين يظنون به السوء- في اعتقاده- بولي اللـه :

- منصور:" اللـهم اغفر لقومي فإنهم لا يعلمون"ص49

فضلا عن مناجاة "مرية" ابنة " منصور" بعدما طالبها بالزواج من " ولي اللـه"

- مرية:" اللـه يا ربي يا سيدي آش عملت"ص27

3- لغة المسرحية:

جعل "العلج" من لغة مسرحيته جمعا بين العربية الفصـحى وكـذا العاميـة، مـما قربهـا أكثر من القارئ بعيدا عـن التكليـف والتعقيـد، واضـحة المعـاني والـدلالات، كـما نجـد أن لغتـه متحت من قصائد الملحـون بخاصـة في الحـوارات التـي تجمـع" ولي اللــه" و" حبيبـة" زوجـة" منصور" كما سنرى من خلال هذه الأمثلة"

- ولي اللـه:" وحده لا شريك له والزين ربي حبه واشكون يكره الجمال

غير الميت قلبه والجمال سحر حلال

ف الجمال سحر الوجود صفة ربي ف عباده

- يوحد الـلـه المعبود اللي هام ف الزين

فؤاده"ص36

كما يضيف في غزله لحبيبة:

- ولي الـلـه:" كنشوف الشمس كتبهرني كنشوف الزين كيسحرني

عهدي بالشمس فالسما تضوي علي لكوان

يلى شرقت النجوم كلها ما تبقاش تبان

والقمر بنوره الكامل يرجع بهتان

اليوم الحباب جاتني في صفة إنسان

كما نجد المسرحية تحفل بالعديد من الأمثال والحكم المغربية، التـي أسـعفت " العلـج" على إبلاغ مقصوده اللغوي بسلاسة، نذكر منها:

- طامة" اللي ما عنده نار يسلفها من عند جاره"ص22

" اللي حشم ف ما ضرو الشيطان غرو"ص26

" ما نا لا من المد لا من قاعه"ص29

" قلبه فريك ما باغي شريك"ص35

كما نجد بعض الأمثال التي أتت اتباعا على لسان الشخصيات التالية:

- النعمان:" خدم يا التاعس للناعس"ص15

" والـلـه وما قفلت لا فورت"ص15

" اتق شر من أحسنت إليه"ص73

- ولي الـلـه:" لا ديدي لا حب الملوك"ص64

- منصور:" بعيدة السما على نبيح لكلاب"ص52

- مرية:" عيبك يا لويلة رديه ليه"ص29

نشير من خلال اللغة إلى أن الإرشادات المسرحية كتبت بالفصحى ونجد بعض الحوارات التي قدمت بهذه اللغة، كما نتبين من خلال الحوارات التالية:

- المخلص:"أسعد الله نهارك يا أختاه"ص77
- طامة" أسعد الله نهارك يا أخاه"ص77
- ولي الله:" أيها الحائر في الحب تعالى"ص69

3- الإرشادات المسرحية:

1- الفضاء الدرامي:

لقد نوع الكاتب في الفضاءين الزماني والمكاني على الرغم من أنه لم يشر إليهما تصريحا في الإرشادات المسرحية، ولكن معالجتهما تأتي بشكل عرضي على لسان الشخصيات، وسوف نرصد لبعض الكلمات الدالة على كل فضاء:

أ- **المكان**: الرياض، الدار، جهنم، الجنة، باب الجنة، النار، الجامعـ المسجد، دار السلعة، العزيب، القبر، مسكن، المرسطان، ورزازات، هاذ البلاد، الشرق، الحبس، المحكمة.

ب- **الزمان**: زمن الزماني، الخميس، أيام العز، ألف ليلة وليلة، ساعة الماكلة، عام، دقيقة، الصباح، الظهور، العاصر، المغرب، العشاء، النهار، الليل،غدا، يوم القيامة، أربعين عام...

وسوف نقدم لبعض الأمثلة الدالة على الفضاء الدرامي كما جاءت على ألسنة شخصياتها:

- طامة:" والفقيا والعلما اللي كانو كيجيو عند سيدي منصور كل خميس اعلاش فتى فيهم وحرم عليهم دارنا"ص5
- منصور:" قل لي كيف تمشات الأمور فهاذ اليوماين اللي غبت على الدار"ص10

" مللي كيجي المـوذن يوكـدو يـلى بغـى يسـد الجـامع...كيبـدا مسـكين يتمـرغ ف أرض المسجد"ص13

ما نسجله بخصوص هـذا المحـور، هـو كـون الكلـمات الدالـة عـلى الفضـاء الـدرامي في غالبيتها تمتح من معجم ديني..وتقربنا أكثر من الفضاء الرئيس الذي تدور فيه الأحداث.

فالدار والرياض فضاءان أساسيان يأتيان بشكل مستمر على ألسنة الشخصيات.

2- أسماء الشخصيات:

توزعت شخصيات المسرحية بين محورية وثانوية، كما نجد بعضـها قـد أتى عرضـيا، جـاء فقط على لسان الشخصيات الأخرى، وسوف نقف على كل شخصـيات المسرحيـة وفـق أهميتهـا داخل النص.

- **ولي الـلـه**: اسمه الأصلي "بخيش حتالة" وهو يدل على صفة قدحية تعبر عن دونيـة الرجـل وفقره المدقع. اتخذ لنفسه لقب " ولي الـلـه" تحقيقـا لمصـالحه في الاحـتلال والنصـب عـلى الآخرين. وهو رمز لرجل الدين المزيف المنافق، وهو أس كل المشاكل التي يعاني منهـا أهـل الرياض، بحيث يسـتحوذ عـلى ألبـاب كـل مـن : منصـور، وأمـه"لـلا فضـيلة" ويسـطو عـلى ممتلكاتهم بفعل " الهبة" التي منحه إياها" منصـور" لكنـه يلاقـي جـزاءه بعـدما تـم إلقـاء القبض عليه.
- **منصور**: صاحب الرياض والدار المجـاورة لـه، كـان وراء قـدوم"ولي الـلـه"للريـاض، متصـف بالسذاجة، والخضوع ل" ولي الـلـه" رجل ثري، ودلالة اسمه-هنا- تعـبر عـن نصرتـه، عنـدما تمكن من استرجاع ممتلكاته المسلوبة، إذ انتصر خيره على شر " ولي الـلـه"

- **حبيبة**: زوجة" منصور" تبدو رمزا للجمال، محبوبة ، تتمتع بحس ذكائي، إذ ساهمت في الإيقاع بولي الله، وإظهار زيفه ونفاقه لزوجها المخدوع" منصور"
- **للا فضيلة**: أم "منصور" ثرية ذات شخصية قوية، تخضع هي الأخرى لخطابات ولي الله، متوترة..
- **طامة**: خادمة الرياض، ذكية، مخلصة، ساهمت بدورها في الإطاحة ب" ولي الله"
- **محفوظ**: ابن منصور، وربيب " حبيبة" تعرض للطرد من طرف أبيه، لأنه اعترض على شخصية " ولي الله" وأدرك حيلها.
- **مرية**: ابنة" منصور" وربيبة " حبيبة" تبدو محبة، مدافعة عن حبها ل"راشد" عارضت خطبة ولي الله، ووقفت في وجه أبيها جراء ذلك. ستتزوج في النهاية ب " راشد"
- **راشد**: يدل اسمه على النضج، وحسن التصرف، فهو عاشق ل" مرية" ومتمسك بها، وهو صديق العائلة، يملك رياضا مع أسرته بالجوار.
- **النعمان**: هو صهر" منصور" يأتي دوره ثانويا في المسرحية
- **الشرطي**: رجل أمن، هو من قام بإبلاغ أهل الرياض بجرائم " ولي الله" كما أظهر لهم حقيقة" الحاج التقوى" وهو من ألقى القبض على " ولي الله"
- **الحاج التقوى**: رجل متدين استودع أمانة عبارة عن صندوق مجوهرات ووثائق عند " منصور" قبيل توجهه إلى الحج، وهو يأتي عرضيا على لسان" منصور" و " الشرطة"

- **مرجان**: تابع ولي الـلـه، قدم إلى الرياض من أجل الدفاع عن هبة " ولي الـلـه" وبالتالي إجلاء أهل الرياض، وتمكين" ولي الـلـه" من الاستحواذ على الريـاض، إلا أنـه قوبـل بـالاعتراض مـن طرف الجميع.
- **مسعودة**: خادمة " للا فضيلة" شخصية ثانوية تأتي على لسان سيدتها " للا فضيلة"

3- **الديكور:**

لا يحضر بشكل قوي في المسرحية، الـلـهم ما نستشفه ضـمنيا مـن خـلال الحـوار، إذ إن ديكور المسرحية يتوزع إلى نوعين:

ديكور يبرز فضاء الرياض حيث يقيم الضيف" ولي الـلـه" ثم فضاء يدل على دار مجاورة تأوي بقية أفراد عائلة " منصور"

4- **الإنارة:**

ليس ثمة ما يدل على حضور الإنارة في النص

5- **الملابس:**

تأتي في النص لإبراز المستوى الاجتماعـي لـدى بعـض الشخصـيات، ف"لـلا فضـيلة" مـثلا تتميز بلباسها ما دامت ثرية، كذلك الشأن بالنسبة ل" حبيبة" كما عبر هـذا المحـور عـن نوعيـة اللباس لدى" ولي الـلـه" قبيل قدومه إلى الرياض، بحيث كان حقير اللباس، يدل على شدة فقره.

كما أن ورود اللباس في النص قد يكون مباشرا أو غير مباشر، وسوف نتبين بعـض الأمثلـة من خلال الحوارات التالية:

- للا فضيلة: ل" حبيبة" ...مـا مكبلـة غـير اللبسـة والكلسـة..والكسـاوي كتبـدل عـلى رفـود الزلافة.."ص2
- " وكنت نبدل اللبسة خمسة وستة دلمرات ف النهار"ص7

- حبيبة:" تدخل حبيبة بالجلباب والنقاب عند ولي الـلـه"ص40
- ولي الـلـه:" يغافلها وينزع لثامها"ص41
- طامة:" (تتحدث عن ولي الـلـه)" جاء لهاذ الدار " مدربل"ص4
- " الماكلة..الراحة..والكساوي كتبدل.."ص8
- " وشرا له جابادور والبلاغي مدفونة والجلالب والحرير والسوسدي.."ص8

6- الموسيقى والغناء:

يأتي هذا العنصر بشكل عرضي على لسان كل من "طامة"و"فضيلة"، إلا أننا نجده يرتكز أكثر على الغناء بشكل مباشر على لسان " ولي الـلـه" وسوف نلاحظ ذلك من خلال الأمثلة التالية:

- طامة:" يلى بغينا حفلة نعملوها خاصنا نطلبو منه الإذن ويوافق لنا"ص4
- فضيلة:" ..وإين ليالي وإين جمعيات وتقاصر وذاك الشي بالتواول"ص7
- ولي الـلـه:" يصلح هندامه وهو يغني"ص39

كما نجد إشارة إلى الموسيقى من خلال" زغردة طامة"ص86

7- الرقص:

قد نستخلصه من المحور السابق، فهو من لوازم الموسيقى والغناء، وإن لم يذكر بشكل مباشر في النص.

8- التوابع المسرحية:

ساعدت التوابع المسرحية على تأثيث الفضاء الدرامي، وقد أتت جلها عرضية على لسان الشخصيات، إلا ما كان بشكل مباشر، ومنها:

الطاس، المنديل، الخيط، ليبرة، القنب، مراية الهند، القطن، نناظر كحـل، شـدق الجمـل، العفيون، الخرشاشة، المصحف، زوج دجاجات، رأس مبخر، كيلو دسفنج، الزبدة الطرية،...

ويوف نقف على ذلك من خلال:

- للا فضيلة:" طيبي وعجني ودوري الشغل ومدي الطـاس والمنـديل وخيطـي شـوارك بـاليبرة والخيط أو القنب.."ص2
- طامة:" يا ربي..أنا شفته بعيني كيشوف للا حبيبة من الرياض بمراية د الهند"ص6
- "واحنا آش غدي نخسرو يلى عملنا شوية د القطن فودنينا"ص6
- " وتيبداو يشوفو الدنيا بنظاظر كحل..."ص7
- "بعيني شفته قطع غلاف المصحف..."ص9

خلاصة:

لقد استطاع "أحمد الطيب العلج" مـن خـلال مسرحيـة" ولي الـلــه" أن يكـون مقتبسـا ذكيا، لأنه كيف نص "موليير" مع انتظارات القارئ المغربي، ووسمه بطـابع المغربـة، التـي يسرت عملية فهمه، وأضفت عليه طابعا كوميديا، بلغة عامية بليغة، مدعما بأمثال وحكـم مـن تراثنـا المغـربي، ومـن ينـابيع الملحـون أيضـا، كـما أنـه تصرف في بعـض جوانبـه جـاعلا إيـاه ينسـجم والخصوصية المغربية الإسلامية.

وبذلك تكون هذه المسرحية نموذجا للنصوص المسرحية المقتبسة التي أماط فيها العلـج، اللثام عن بعض الشخصيات الدينيـة المزيفـة، والمتوسـلة بأسـاليب الـدجل والنفـاق والتـدليس، للوصول إلى مصالحها، مستغلة سـذاجة الـبعض، وثقـتهم المفرطـة، المنمـة عـن حسـن نوايـاهم واعتقادهم الأعمى برموز الدين أو المحسوبين عليه، كما هو الشأن هنا بالنسـبة ل" ولي الـلــه" المزعوم.

مسرحية"ولي الـلـه" أحمد الطيب العلج

- نسخة مكتوبة مرقونة- الرباط- 3-6-1967

فلسفة الكلمة والفعل في كتاب" شؤون وقضايا مسرحية" لفرحان بلبل

الكتاب الذي صدر عن دبي الثقافية، في عددها الواحد والسبعين، الطبعة الأولى، نـوفمبر 2012، جاء مسوما ب" شؤون وقضايا مسرحية" تضمن جملة من الأسئلة الشـائكة، التـي كانـت مداراتها تنصب حول الشأن المسرحي العربي، ومن خلاله المسرح السوري، لكنه الشـأن المشروط بالنص المسرحي ، كحامل للقضية العربية، وكدعامة أساس لكل فعل مسرحي مكين.

ومن ثم كان الكتاب مسجوراً بالأسئلة القلقة المستفزة، التي تضع مسرحنا تحت مجـس الكشف والتحليل والنقد الموضوعي، الذي لا يسلم من ذاتية واعيـة بـأدوات اشـتغالها، ولا أدل على ذلك ، تلك الحبكة المحكمة التي وشجت محاور الكتاب، وهي دالة بذلك على سعة ثقافية ملحوظة، وقراءات متنوعة في متون الآداب والعلـوم الإنسـانية، التـي يتمتـع بهـا الناقـد العـربي فرحان بلبل، الذي جاب بنـا منـاحي عديـدة وأعـمار مختلفـة مـن المسرح في بعـده الكـوني، في ارتباطـه بمسرحنـا العـربي ، الـذي لاشـك تـأثر بتلـك الروافـد المسـتجلبة مـن الغـرب ، مـن خلال الاتجاهات الفكرية والفلسفية التي أنارت تجاربـه، وشـحذت عـزائم فاعليـه، وجعلـتهم يتلمسون الفعل المسرحي، الهادف إلى المتعة والتغيـير، ومخاطبـة الجماهـير بمـا ينسـجم وأفـق انتظارهم.

يرصـد فرحـان بلبـل لشـؤون وقضـايا المسرح العـربي المتعـددة والمتباينـة والمتكاثفة، لأنها بصيغة الجمع، وليست مفردة، تسـهل عمليـة التتبـع، والخـروج بخلاصات واستنتاجات فورية، بل هي قضايا وشؤون تبتدئ من الـنص المكتـوب، ولا تسـتقر إلا بإثـارة الأسـئلة التـي اجتهـد الناقـد في الإجابـة عنهـا، بيـنما

يمكن لنا كقـراء ، أن نبـدي إجابـات أخـرى مغـايرة، ومكملـة أو موازيـة، تجعـل هـذه الأسـئلة وأجوبتها مفتوحة على آفاق أوسع، بهدف الوصول إلى حلول فعلية لأزمـة المسرح العـربي، التـي لامسها الناقد من خلال أولى دعامات هذا المسرح، والمتمثلة في النص المسرحي المكتوب.

فالكتاب ينبني عـلى قسـمين كبـيرين، تنـاول الناقـد في أولـه، المسرح العـربي مـن خـلال الجمهور، والنص، ووسائل الاتصال والحداثة، والمسرح الفقير، والرقابة والحرية، والقواعد الفنيـة لبناء المونودراما.

أما في القسم الثـاني، فقـد جـاء محمـلا بخصوصـية المسرح السـوري، مـن خـلال مسرح الهواة، والارتجال وما يشوبه من أخطاء شائعة، ثم مسرح الأطفال، وثقافـة الممثـل وانعكاسـاتها على العرض.

وفي الختم، خصص الناقد حيزا لذكرياته المختصرة مع الفنان الصديق فواز الساجر.

إلا أننا نرى ارتكاز الناقد على دعامة أساس، وهي النص المسرحي المكتـوب، الـذي عليـه ينبني العرض، وبه يؤسس لعلاقات متماسكة ومتواصلة مع الجمهور والممثلين، والدراماتورجيين، ومع كل الفاعلين التقنيين، الذين ينتمون إلى الفعل المسرحي العربي.

فما معنى النص المسرحي المكتوب، وكيف اتكأ عليـه الناقـد، كحامـل للقضـية العربيـة، وللأفكار والفلسفات والقضايا التي تخص مجتمعنا االعربي من المحيط إلى الخليج؟

تذهب" آن أوبرسفيلد A.Ubersfeld إلى أن النص المسرحـي موجـود داخـل العـرض في شكل صوت له تحقق مزدوج، فهو يسبق العرض ويرافقه بعد ذلك."[1]

نفهم من هذا، أن الخطاب المسرحي يتشكل من عنصرين جوهريين هما: النص المكتوب والنص المعروض، على أساس أن ثمة علاقة متضمنة بين النصين.

فالنص الأول يتمثل دائما في ذهن القارئ على شكل عرض متخيل، لذلك يمكن القول إن هناك علاقة مقابلة بين وسيلتين للتمثيل داخل الذهن، وبدون هذه الخاصية لا يشكل النص المسرحي، سوى تراكما للدلائل اللغوية وغير اللغوية، كما أن هذا التمثيل لا يتحقق إلا إذا افترضنا لدى القارئ كيفما كانت طبيعته، بنية معرفية تفترض وجود قواعد وأسس المقابلة بين النص الدرامي، وبين الطريقة المتخيلة لإمكانية عرضه فوق الركح، وهو ما يسمى بالتحليل الدراماتورجي.

فالناقد فرحان بلبل، يتساءل هل يعود النص المسرحي إلى الخشبة؟

من التساؤل ، تتضح لنا خصوصية النصوص المسرحية المستهلكة في مسرحنا العربي، بمعنى أن تلك النصوص لم تعد تحتفظ بقوتها كما كانت عليه في بداية النشأة، عندما كان المسرح أداة محورية في التحريض الاجتماعي، وتثوير الأفكار المناوئة للاستعمار، التي شغلت المسرحيين في تلك الظرفية، فكانت بحق سلاحا، له بأسه الأعظم في ترهيب المستعمر، وجعله يعترف بقوة الفعل المسرحي، ومكره الشديد، الذي اتخذه أصحابه لتمويه المستعمر، وطرده من أراضيهم المحتلة.

فاحتكاك الناقد بالفعل المسرحي منذ أزيد من أربعة عقود مكنه من استخلاص هذه الإشكاليات التي تطال الفعل المسرحي، وتشده إلى الخلف، عوض أن تدفع به وتنميه وتطور آلياته الأدبية والفنية والجمالية.

يقول بلبل" من أبرز مظاهر النشـاط المسرحـي في الـوطن العـربي وفي أجـزاء كثـيرة مـن العالم اليوم، أن العـروض المسرحيـة لم تعـد تعتمـد عـلى نصـوص تنتمـي إلى مـا يسـمى(الأدب المسرحي) بل تعتمد على مادة نصية تناسب ذلك العرض المسرحي وتموت معه فلا يمكن لفريق آخر أن يقدمه"[2]

فكتابة النص المسرحي تتطلب مهارة خاصة، لعل أبرزها ما له ارتباط بالمقروءات الأدبية المختلفة ، من شعر ونثر وعلوم إنسانية متنوعة، تدعم أفكار الكاتب، وتوسع مداركه التخييليـة، وتجعله قادرا على الإمساك بالنص المأمول المحكم العناصر، المتوفر عـلى مختلـف الأسـس التـي تجعل منه نصـا محبوكـا، مسـتجيبا لكـل التقنيـات، بـدءا مـن الفكـرة إلى الشـخوص، والحبكـة فالصراع، عبر لغة أدبية متينة، ممهدة للفعل المسرحي، ومقوية لأداء الممثلين.

فبتراكم النصوص المكتوبة وتواترها، تصبح قاعدة أساسا لكل فعل مسرحي مكين، ومنهـا يتم استنباط قواعد وتقنيات الكتابة المسرحية. ولعل هذا ما جعل المسرح الغـربي يتفـوق علينـا بأشواط كبيرة، لأنه استطاع أن يمسك بزمام هذه التقنيات، بناء على ما توصـل بـه مـن ربرتـوار مسرحـي موثـق ومتـوافر، جربـوا مـن خلالـه الكتابـة لسـنوات، واستأنسـوا بنماذجـه، فصـارت النصوص الأدبية لديهم أكثر نضجا لأنها متوفرة على كل التقنيات القمينة بجعلها أنسب لعرضها أمام الجمهور، الذي يتواصل معها، مادامت بتلك الخصائص الأدبية المتينة، فتجتمع لهـا الأدبيـة والفنية والجمالية أيضا.

يقول فرحان" وكان المسرح مادة للنقد الأدبي ينتمي إلى الأدب ، فمـن مراجعـة نصوصـه في مرحلة ما كان النقاد والفلاسفة يستخلصون قواعد المدرسة الأدبية التي شرعها الكتـاب..فمـن إيحاء المسرحيات اليونانية استخلص أرسطو قواعد الدراما في كتابه العظيم(فن الشعر)"[3]

فمن خلال التجربة المسرحية في الوطن العربي ، نستشف جملة من الصعوبات والمحن والأزمات التي بصمت تاريخ هذه التجربة، وجعلتها تنوس لسنوات طويلة، وهو ما جعل المسرح العربي يبحث له عن إجابات تلائم الظرفية باعتماد المسرح كأداة أدبية وفنية يمكن تسخيرها لرأب هذا الصدع وللتخفيف من وهج هذه الأزمات المتراكمة" والعرب مروا منذ نشأة المسرح عندهم حتى اليوم بأعنف المراحل وأقسى المصادمات مع الحياة، فكانت نصوصهم تعطينا عنف التطور وقسوة المصادمات الاجتماعية والسياسية.."[4]

ولعل الناقد يشترط بعض الخصوصيات التي على النص المكتوب أن يتصف بها لرسم معالمه المتينة وجعله قادرا على حمل العرض إلى آفاق الإمتاع والإبهار.

وقد نفهم من هذه الشروط، ما له صلة بالقضايا والشؤون التي يمور بها المجتمع العربي. فالمسرح كأدب وكفن مثله مثل باقي أجناس الآداب والفنون الأخرى، يظل في النهاية انعكاسا لتحولات المجتمع الفكرية والاجتماعية والسياسية.

فالجمهور يتوقع من هذا المسرح أن يطرح قضاياه ويناقشها بنوع من الجرأة، لكنها الجرأة الفنية والجمالية التي تتبدى بلغة غير مباشرة، تجاوزا لكل شكل خطابي رتيب وممل.

فعندما انكوى المسرح العربي بتلك الصدامات الاجتماعية والسياسية والفكرية قبيل الاستقلال كان أداؤه المسرحي منسجما مع نزوعات الجمهور، بل إنه استطاع أن يجعله أكثر عشقا وارتيادا للعروض، مادامت تلهب حماسه، وتستجيب لنزعاته الصدامية التي كان الغرض منها في النهاية ، الخروج من أسر الاستعمار، ونشدان الحرية والاستقلال.

وبذلك فالناقد يسرد لجملة من الشروط التي بالإمكان أن تجعل من مسرحنا العربي، صورة عن عصره، كما أنها قمينة بجعله من الموروثات الفكرية للأمة العربية، وهي أربعة شروط:" أولها: أن يكون ذا بنية درامية قوية متينة حسب مفهوم عصره في البناء الفني"[5]

بمعنى أن لكل عصر خصوصيات فنية مرتبطة بفن من الفنون، وفق ما تفرزه الظرفية التاريخية من مستجدات وعلوم ومعارف، وثورات فكرية وغيرها، تنعكس- بالطبع- على المنتوج الأدبي والفني، فالبنية الدرامية للمسرح العربي في هذا العصر، لاشك أنها تختلف اختلافا عميقا عما شهدته في مرحلة النشأة مثلا، والتيارات المسرحية العالمية، لاشك أنها – أيضا- تعرف تقلبات وفق حركية المجتمعات، ومنها مجتمعنا العربي، كل ذلك ينعكس على النص المسرحي وخصوصيته الفنية التي من الضروري أن تستجيب لكل متغير حتى لا تكون متأخرة عن الركب وحتى تكون منتمية إلى الظرفية بكل تحولاتها لفكرية والاجتماعية والسياسية" فالبناء الدرامي للنص المسرحي مستمد من بناء التركيبة الاجتماعية وأبطاله من الطبقة السائدة والصراع الدرامي فيه هو بالذات جوهر الصراعات الاجتماعية القائمة يومذاك.."[6]

" ثانيهما: أنه هو الأقل عددا بين أدباء كل مرحلة"[7]

بحيث نجد في كل مرحلة تاريخية في أي مجتمع من المجتمعات، نصوصا أدبية مختلفة، إلا أن النزر اليسير منها هو الذي تجده الأكثر انتشارا والأوفر حظا لاستمالة القراء والمتتبعين، ولا أدل على ذلك أننا في المسرح الإغريقي العريق، لا نذكر من أعلامه سوى القلة القليلة التي وصلتنا إنتاجاتها، وتعرفنا من خلالها على الحركة الفكرية والفلسفية لمسرح تلك الحقبة على الرغم من أن ثمة أسماء أخرى، غير" إيسخلوس، وسوفوكل، ويوربديس" لكنها تبدو مغمورة ، مقارنة

بنظيراتها، كذلك الشأن بالنسبة لحقب أخرى" فشعراء المرحلة الشكسبيرية كثيرون، في حين لم يتجاوز أقران شكسبير عدد أصابع اليد الواحدة..والمدرسة الكلاسيكية الفرنسية التي فرضت أسلوبها في الكتابة على العالم كله..كان كتابها ثلاثة فقط هم راسين وموليير وكورني.."[8]

" ثالثها: أن هذا النص المتصف بكل ما سبق من الصفات، عزيز المنال"[9]

فالنص المسرحي بحاجة إلى فترات زمنية، تؤكد قوته من خلال المراس الطويل، لأن الكتابة للمسرح تتطلب فضلا عن ثقافة الكاتب الشاملة، أيضا نوعا من الخبرة التي لا يتملكها الكاتب إلا بعد طول تمرس وتجربة، لكي تستوي مهاراته، وتنضج ملكاته الأدبية أكثر، من خلال ما أنجزه من نصوص.

فبقدر ما تكون الكثرة في التأليف تختمر التجربة، وتستوي، مما ينعكس إيجابا على العرض المسرحي، الذي يفرض على المخرجين أسلوبا معينا في الأداء.

" رابعا: أن هذا النص عزيز المنال هو أيضا سريع الهروب والانقراض"[10]

إن النص المكين، يتطلب تمكنا من آليات الكتابة، وتجربة لا تستوي إلا بالخبرة، من خلال البحث في المقروءات المختلفة، بدءا بالنصوص المتوافرة، وانتهاء بثقافة شاملة تسعف الكاتب على صياغة نص متماسك محبوك، قادر على خلق دراما فاعلة ومؤثرة في الجمهور، وفضلا عن ثقافة الكاتب ، لاشك أن ثمة شرطا أساسا تقتضيه الكتابة للنص المسرحي، حينما يكون الكاتب على وعي بحساسية الظرفية التي ينتمي إليها، فلا يمكن له، بل ليس مقبولا منه أن

يوهمنا بأحداث لا تمت بصلة لمتطلبات العصر، لأنها حينئذ ستكون نشازا ينفر الجمهور.

وبذلك فالكاتب بن البيئة الثقافية والفكرية والاجتماعية والسياسية التي يحيا فيها، لأنها تكون منسجمة مع ما يشغل الجمهور، مادامت تلبي حاجته الأدبية الفنية والجمالية، التي يتوق إليها في المسرح" فأي تغيير في المجتمع أو الاقتصاد أو الفلسفة، يذهب به، فيعجز الكاتب عن الإتيان بمثله في القوة والنضوج، فبعدما انتهت المرحلة الشكسبيرية في إنكلترا تراجع النص الإنكليزي القوي بعد أقل من ثلاثين عاما على نشأة هذه المرحلة[11]

من الإشكاليات التي يثيرها الناقد في هذا المحور، المأزق الذي يتورط فيه المسرح تحت سلطة كل من التلفزيون والسينما، فتأثيراتهما الواضحة على الدراما المسرحية من خلال كل عناصر الإبهار المعتمد على التشكيلات البصرية والمؤثرات الصوتية، والمناظر المونقة، والموسيقى ذات الرنين الصاخب..وكل ما يجعل السينما والتلفزيون في موقف منافسة حقيقية لأب الفنون، مما سيجعل حتما جمهور هذا العصر يتوزع إلى فئتين اثنتين:

فئة تناصر هذا التأثر وترغب في أن يجدد المسرح من صورته التقليدية، بما أن هذه التقانات الجديدة متوفرة، بل وناجعة التأثير في وسائل إعلامية أخرى كالتلفزيون والسينما، فلا صير أن ينهل منها المسرح على سبيل التطوير والتجديد.

وفئة ثانية تنتصر لإبقاء المسرح على صورته المعروفة عالميا، والتي أثرت بها على ملايين الجماهير، منذ نشأة هذا الفن..وبذلك فنجاح المسرح ونجاعته ليسا مرتبطين بالضرورة بشكلانية أرخت ظلالها عن طريق هذه التكنودرامات

الجديدة، كالسينما والتلفزيون ، بل لكل فن خصوصيته التي تطبعه وتجعله متفردا.

وبذلك، فالناقد يثور ضد هذه المتغيرات السلبية التي تزيد في تكريس وضعية مسرحنا العربي المأزومة، وتجعله يعيش بأنفاس غريبة عنه ، ودخيلة على تركيبته. يقول بلبل" وبذلك غاب أو ضعف النص المسرحي وبدا المسرح كأنه يدير ظهره لكل ما تعلمه من إتقان العرض المسرحي المتكامل وإتقان الكتابة المسرحية، ليقدم عرضا متقن الشكل فارغ المضمون" [12]

هو نوع إذن من مداراة ضعف التركيبة المسرحية العربية، من حيث أن بنائها الأصلي على نص متين يقوي العرض، ويدفع به إلى تحقيق المتعة والإبهار، لكن سلك المسرح لخطوات التكنودراما التلفزية والسينمائية ، كظلال أضحت شبه " تقليعة" في هذا العصر، كرست لضعف المسرح، وعمقت أزمته، وجعلته حكرا على النخبة المنساقة خلف الإبهار الشكلاني دونما أي التفاتة إلى الكلمة الهادفة والفكر العميق والخطاب الصدامي الذي عهد للمسرح منذ أن عرفه الإنسان.

واتكاء المسرح على الشكل دون المضمون، وعلى الإبهار المنمق دون العرض المتكامل، لاشك سينعكس سلبا على دور الممثل، الذي سيكون خادما مطيعا لهذه الشكلانية، التي قد تنوب عن مجهوداته كذات، وكحضور رئيس أمام الجمهور..عوض أن تكون هذه الذات هي العنصر الحافل بالحيوية، والمتمكن من صنع الفرجة، وإطلاق الأذهان في عوالم التخييل والانغماس في كينونة مسرحية مفعمة بالأداء ، لكنه الأداء الذي ينهض على حرارة الجسد وكيميائه المستمر مع الأدوار المفترضة، ومع الفضاء المسرحي ، ومع الجمهور كمتلق لهذا الأداء.

وفقد الممثل في متاهة الشكلانية، قد يحيله إلى مجرد بهلوان، خاضع دونما أن تكون له سلطة الممثل المتمكن، والمقتدر، فيصبح وسيلة ضمن وسائل العرض، عوض أن يكون أساسا من أساسياته.

وبذلك" أعلن المسرحيون عن موت الكاتب المسرحي، وأعلن لهم المسرح نفسه عن موت الممثل لأنهم استبدلوه بالبهلوان، فقتلوا عنصري المسرح اللذين يشكلان جوهره"[13]

يذهب الناقد فرحان بلبل إلى التنبؤ بموت التجريب في المسرح العربي لاعتبارات يراها موضوعية ، فقد تغيرت ملامح المسرح ولم يعد محافظا على خصوصياته المعروفة منذ النشأة الأولى، بل ارتمى في أحضان الحداثة، وما تولد عنها من تجريب، خاضه العرب بكثير من الانبهار للغرب، وجربوا فيه ما جاء به هذا الغير من انقلاب جذري في مجال المسرح، ولأن المسرح نفسه مستجلب من الغرب، فقد ظللنا نقتفي نهجه في كل ما جد فيه، برغم ما قد يخلفه في ثقافتنا وأفكارنا من انعكاسات تظل دخيلة، ينظر إليها النقاد أو بعضهم بكثير من الاحتراز" لأن هذا النوع المسرحي الذي هو قمة الحداثة أو (التجديد) هو في الوقت نفسه قمة العجز عن تخطي الحداثة، فكأنه في تاريخ المسرح النوع الوحيد العاجز عن استيلاد أنواع جديدة منه كما كان الشأن في بقية المدارس والمذاهب التي سبقته، وهذا يعني أنه ولد كاملا دفعة واحدة ، وسوف يموت كاملا دفعة واحدة[14]

إنه تصور استباقي لإشكال التجريب في مسرحنا العربي ، أبداه الناقد بنوع من التشاؤم، لكنه تصور له ما يبرره في غمرة التداعيات التي جعلت المسرح العربي ينوس تحت وطأة هذا التجريب . فالمنهج الملحمي البريختي توصل إليه العرب في سبعينيات القرن العشرين، بعدما استوى عند الغرب، منذ

أواسط الخمسينيات، كان بمثابة التجديد الخارق الذي طبع منهجنا المسرحي، بما أنه أبهر مسرحيينا فقاموا بنقله بحذافره ماداموا في طور تجريبه، وبعدما صار عندهم من الأدوات المساهمة في التثوير الفكري والاجتماعي والسياسي..

فما دام المسرح ابنا شرعيا للغرب ، فإن مستجداته ستظل بأيدي هذا الغرب، وهذه الأولوية المنطقية، سوف لن تكرس لدينا سوى منطق التبعية، مادمنا غير قادرين على تفجير مناهج مسرحية من فكرنا العربي وموروثنا الثقافي وحضارتنا الضاربة في عمق التاريخ، التي بالإمكان أن تتلاءم مع بيئتنا العربية، وتستوعب ثقافتها وميولاتها وعوائدها.

وكلما تقادم منهج من المناهج الغربية عندهم، إلا وأصبح عندنا مستجدا، نخوض تجريبه بكثير من الولع، وبقليل من الاحتراز" وسوف يظل العرب زمنا طويلا ينهلون من المسرح الغربي لأن الغرب هو اليوم موطن الحضارة التي تنهل منها الشعوب من ناحية، ولأنهم مازالوا يستكملون أدوات مسرحهم من الغرب" [15]

ومن مخلفات المسرح التجريبي أنه استطاع أن يردم عنصرا هاما تتكئ عليه المنظومة المسرحية، وهو العرض المسرحي المتكامل، ومن تداعيات ذلك يقول بلبل" أول عنصر ألغاه هو(النص المسرحي) فمنذ تسعينيات ق20، وهو لحظة ولادة المسرح التجريبي في الوطن العربي، وفي العالم، غابت النصوص عن خشبات المسرح العربي، واستبدلت بمادة نصية يكتبها المخرج في أغلب الأحوال.."[16]

ولعل هذه الطريقة ستقوض حضور النص كحامل لقضايا فكرية ، ينبني عليها العرض المسرحي، وهذا ما قد يتبدى بأسماء وعناوين مثل(نص وإخراج فلان)، وهذا الإلغاء لحضور النص، سوف يقضي على عملية تطوير الفن

المسرحي بما أنه يتأسس على الكلمة التي يفرزها النص في البدء، فضلا عن إخفاق النص وضموره، فقد نجد من تداعيات التجريب أيضا، ما له ارتباط بمشكلة اللغة المسرحية التي لاشك تعد أداة مهمة في إيصال الخطاب وجعله مفهوما وخالقا للمتعة المنتظرة.

فبإطلالة على تاريخ المسرح العربي، نجد أنه أسس حضوره المسرحي من خلال العامية المصرية والسورية في هذين القطرين على الأقل، مما جعل هذا الانطلاق يسهم في تطوير الأداء المسرحي والحركة المسرحية فيما بعد، لكننا نجد العكس قد حصل في المغرب وما جاوره مثلا، حينما اعتمدوا في بداياتهم على اللغة الفصحى، ولعلنا بذلك نتذكر كيف اشتغل تلامذة ثانوية المولى إدريس بفاس على رواية" صلاح الدين الأيوبي" وغيرها من الروايات، لتستمر العروض بشيء من التنويع بين الفصحى والعامية. هذا التباين في بداية الحركة المسرحية بين المشارقة والمغاربة، هو ما ينعكس الآن على مسار المسرح العربي، بما أنه متطور هناك، وسائر في طريق النمو هنا، وهو ما ألمح إليه الناقد في هذا الكتاب.

لقد استطاع المسرح التجريبي أن يقحم في ظل التقدم التكنولوجي شكلانية ترتكز على الإبهار، وهو ما تلعبه " السينوغرافيا" التي أصبحت في هذا الإطار سلطة تحتوي الممثل وتستوعب مكملات العرض المسرحي، كالفكرة والحكاية والصراع" وصار الممثل واحدا من مفرداتها"[17]

يلخص فرحان بلبل، دواعي ارتياد الجمهور للمسرح اعتمادا على أسباب أساسية، سرد لبعضها من خلال:(الفكرة) التي تتأسس عليها المسرحية، والتي من شأنها إثارة الجمهور عبر وسائط (الفكر والعين والسمع) بما أن هذه الفكرة هي واحدة ضمن أفكار يعرفها الجمهور و تمتح من واقعه المعيش، فهي قضية

من قضاياه الملحة، ثم الاعتماد على (الإيماءة) التـي تـنعش ذاكـرة المتفـرج وتجعلـه مشـدودا إليها.

فضلا عن (التقنية الشكلية) التي تنشط بتواز مع السببين الأخـريين، مـما يحقـق المتعـة الجمالية والفنية والنفسية والفكرية والاجتماعية لهذا المتفرج الباحـث عـن مسرح ذي التركيبـة المتكاملة.

يعرض الناقد في محور آخر، لإشكالات لها صلة ب" المونودراما" كأسلوب مسرحي معتمد على الممثل الواحد، وقدرته على الإقناع والإمتاع. هذا الأسـلوب الـذي يظـل مفتقـدا في مسرحنـا العربي لعنصر" الحكاية".

فإذا كان المسرح الإغريقي القديم، يجسد لصراع الإنسان مع الآلهة، ثم تحول مع بدايـة النهضة الأوربية بين الشخصيات النبيلة التي كانـت تسـود المجتمـع حينئـذ، مـن خـلال ملكيـة الأراضي والألقاب.، ثم أصبح الصراع بين الناس العاديين من مختلف فئات المجتمع مـع انتشـار النظام الرأسمالي " ثم صار بين الإنسان وذاته حين تعقدت الحضارة وانغرست أمراضا نفسـية في العصر الحديث ..ويمكن أن يكون الصراع بين الإنسان الفرد وبين إنسان فرد آخـر، أو بـين الفـرد والمجتمع"[18]

فأشكال الصراع في المسرح تباينت واختلفت أساليبها وفق متغـيرات المجتمـع والسياسـة والثقافة والمعتقد كمحددات أساس تنعكس على مجال الفنون ومنها المسرح.

فإذا كانت المونودراما" ..وهي عندنا وليدة اليأس العربي والتمزق الـنفسي والاجتماعي الذي يعصف بالعرب كما هي وليدة اليأس الإنسـاني الـذي يعصـف بالنـاس عنـد الغـرب.[19]" فإنهـا لا تمتلـك لشخصـيات تـدخل في صراع مـع الممثـل، مـما يفقـد المونودرامـا توازنهـا الفنـي والمنطقـي، بمـا أن الإنسـان في

كل زمان ومكان قد يصارع نفسه حينا، ولكن لا يمكن إلا أن يصارع الآخر أيضا، متمثلا في فرد أو مجتمع أو هيأة أو نظام.

ففضلا عن غياب حكاية مونودرامية، يواجه بطل المونودراما إشكالا آخر يتمثل في صعوبة نقل خطاب الآخر الذي من المفترض أن يشكل إلى جانبه خصما، لأن طبيعة هذا المسرح لا تسعف على إفراز هذا الخطاب الذي يظل مفتقدا لحرارته ، معتمدا على الشخصية الأحادية التي تتمثل خطاب الآخر، وتترجم الصراع بلسانها..مما يجعلها تفتقد للمصداقية والشفافية التي يستعصي على ممثل أن ينوب فيها عن ممثل آخر مهما بلغت براعته الفنية" صحيح أن الممثل يستطيع أن يرتدي شيئا من ملابسها وأن يكور جسده على قياسها وأن يستعير لها صوتا ونبرة وإيقاعا..لكنه يتحول إلى دعي كاذب إذا لم تكن المادة الدرامية المكتوبة عن الشخصيات الغائبة محسومة بدقة"[20]

هذا الاعتماد على الممثل الواحد لتقديم المونودراما المسرحية يقتضي اعتماد نص مسرحي محكم البناء ، واضح الفكرة، يقدم وفق حكاية متكاملة العناصر بما أنها تعرض للجمهور، لأنها بذلك ستجعله يتخذ موقفا صحيحا وواضحا، بخلاف إذا كانت الحكاية مشوشة ملتبسة، فإنها تنسحب في غموضها على موقف الجمهور أيضا.

ومن الإشكالات الأخرى التي تطال المونودراما غياب حبكة تجعل النص المسرحي مفككا وجزء المحاور، مما يشوش أيضا على أذهان المتفرجين. فالحكاية كأساس للمونودراما تتطلب حبكة تجعل المسرح المونودرامي أكثر قوة مما هو عليه اليوم" ومن هنا نقول إن المونودراما أكثر أنواع الكتابة المسرحية حاجة إلى (الحبكة) ولن يستطيع إحكام الربط المنطقي بين أشتات الانتقالات والتمزقات إلا كاتب متمكن من صناعة المسرح"[21]

فضلا عن الحكاية والحبكة كشرطين أساسين لبناء مونودراما محكمة، يضع الناقد اليد على ملاحظة أخرى تدخل ضمن عيوب هذا الأسلوب المسرحي، وهي " الثرثرة" التي يخضع لها الكاتب باعتبارها تداعيات تتأسس عليها المونودراما.

فالمونودراما قبل أن تجد طريقها إلى الخشبة، فهي نص مسرحي قابل للقراءة التي من المفترض أن تحقق بعضا من المتعة كنص أدبي مسرحي. فمن علامات جودتها أن يحكم عليها القارئ أولا، وأن يسعى لمتابعتها كعرض ثانيا، بمعنى أن تكون المونودراما جميلة، وهو شرط آخر ينبغي للمونودرما أن تعتبره تحقيقا للمتعة والتميز.

فالناقد يجمل هذه الإشكالات التي تنال من قيمة المونودراما ، وتحد من قوتها من خلال هذه الدعوة الغيورة" أيها الكتاب قدموا حكايات جميلة، أحكموا حكاياتكم هذه بحبكة قوية، اشحنوها بالصراع من خلال حوار مكثف مطور للحكاية والصراع والشخصيات، اجعلوا المتفرج يعتقد أن حكاية الإنسان الفرد هي حكايته الخاصة وسوف تكتبون مونودرامات قوية"[22]

بعد حديثه عن المسرح العربي وقضاياه التي ناقشها الناقد بكثير من الدقة والافتحاص، ينتقل إلى القسم الثاني من الكتاب ، مخصصا إياه للمسرح السوري هذه المرة، وكأني به لا يتوانى في الحديث عن شؤون المسرح ببلده بما أنه يخبر أكثر من غيره تاريخه و مستجداته، كما أن الكتابة في مداره سوف تنكتب بنوع من الحرارة أكثر وبكثير من الحرقة والغيرة على هذا المسرح، وبذلك فقد خصص له النصيب الأوفر من الكتاب .

انطلق الناقد في حديثه عن قضية المسرح الهاوي في سورية، منتقدا واقع هذا المسرح الذي يفتقد إلى تنظيم في القوانين والأهداف، معتبرا أن الخطوة

الأولى في ذلك يمكن أن تبدأ من تنظيم المسرح الرسمي، أما ثاني الخطوات، فتنصب في إعادة تشجيع مسرح الهواة.

فمن الملامح الجديدة للمسرح السوري، يذكر الناقد، بأن" جيل المسرحيين الذي أخذ يقف فوق خشبة المسرح يكاد يكون جيلا جديدا لا تربطه بالجيل السابق روابط العلاقة بين الأستاذ والتلميذ.."[23]، وهذا يعني مدى الانفصال الواضح بين الجيلين، الذي سينعكس سلبا على المسرح بسوريا في مرحلة لاحقة كما أن الناقد يقدم لملمح ثان في كون" أن هذا الجيل حمل أهدافا فكرية ووطنية واجتماعية جديدة تناسب المرحلة الجديدة، مما جعله يتخذ وسائل فنية جديدة كانت الواقعية سمتها الأساسية.."[24]

وكملمح ثان، أصبح المسرح السوري تحت سلطة الدولة التي هدفت إلى تمويله وتطويره وإخضاعه لرعايتها، بعدما اتضح عجز الأندية الفنية التي كانت تشرف عليه، إذ في سنة 1960 أسست وزارة الثقافة السورية، المسرح القومي في العاصمة دمشق، وانطلاقا من هذا الاستهداف الذي غير بشكل كبير مسار المسرح السوري، الذي أنبنى على أكتاف الهواة و نضالاتهم في معركة المسرح فنيا واجتماعيا وسياسيا..وسحبت منه هذه القيمة في تغاض مؤس، وإجحاف سافر، خلخل أركان هذا المسرح ومعه رواده المؤسسين.

فالمسرح الهاوي الذي يعتمد على الإمكانيات الذاتية والمساعدات الشحيحة من طرف الدولة، قد لا يحقق مراميه كمنبر فني جماهيري، إلا إذا ما امتلك إرادة سياسية لن يحققها سوى الدولة في شخص وزارة الثقافة والهيئات المساعدة .

وأمام تردي هذه الإمكانيات، لم يعد ممكنا تحقيق الجماليات في مسرح معاصر، يعتمد كليا على الشكلانيات المغدقة في تلميع العرض وتنميق عناصره

تحت زحف السينوغرافيا، وما لحقها من تغيير وتطور" وبهذه الأسباب جميعا غـاب المبـدعون منهم ..فانكفأت جرأتهم وتناقصت أعمالهم، ووقفوا على خشبة المسرح بتهيب جعل المتفـرجين يحجبون عنهم الإعجاب والتقدير والتشجيع"25

يطلعنا الناقد في محور آخر مرتبط بـبعض الأخطـاء الشـائعة التـي يرتكبهـا المسرحيـون بدعوى " الارتجال" وهو بذلك يستند إلى تعريف هذا المفهوم، ليقطع مع هذا التمادي الجـارف الذي يطال عروضنا المسرحية تحت ما يسمى بالارتجال، الذي يعني" أن يقوم الممثل بأداء شيء غير مـحضر سـلفا أو انطلاقـا مـن فكـرة أو قيمـة معينـة..وبهـذا يكـون لكلامـه صـفة الابتكـار والإبداع.." [26]

ساردا لملامح هذا الارتجال في تاريخ المسرح القديم، بحيث كان جزءا مهما يتأسس عليـه أداء الممثلين الجوالين والإيمائيين الرومان..وفي أشكال الفرجة الشعبية، في القـرون الوسـطى، وفي أداء المداح و الحكواتي وغيرهما من التقاليد الشعبية.." لكن النموذج الأكثر تكاملا والذي يشكل محطة هامة في تـاريخ الارتجـال هـو الكوميـديا (ديـلارتي) الإيطاليـة التـي انـتشرت في القـرنين السادس عشر والسابع عشر"[27]

لكن ما هي الأسباب التي أعادت الارتجال للمسرح؟

يقدم فرحان بلبل بعض العوامل التي مهدت لإعادة هذا الفن المسرحي، ومن بينها:

"أ- الأفكار الجديدة والأيديولوجيات التي تعتبر المسرح عملية تحريضية.

ب- إعادة إحياء المسرح بالتراث الشعبي

ج- المبادئ الجمالية التي ظهـرت في بدايـة القـرن العشريـن والتـي تنبنـي عـلى العفويـة..نحـو التخلص من سيطرة النص وأحيانا من سلطة المخرج وأساليب الإخراج"[28]

لكن الارتجال وفق هذه العوامل لا يضمن خلقا مسرحيا ممتعا، في غياب بعض المهارات التي تعد نقط قوة لأي ممثل مرتجل. لعل أهمها ما له علاقة بالبداهة والتمكن..بحيث بافتقادهما يسقط الممثل في السذاجة التي تنال من مكانته وهيبته.

وبذلك نجد في مسرحنا المعاصر، أخطاء شائعة يسببها الممثلون بداعي الارتجال المغلوط، دونما تحر أو ضابط يصححها ويوجه فاعليها.

والناقد – هنا- يقف عند بعضها " من الخطأ إلصاق وصف (الارتجال) بعروض تقوم على استكمال بنيتها الكلامية والدرامية والفكرية، في أثناء التدريبات، فقد لا يعتمد العرض المسرحي على نص مقرر..[29]، وهذه من الأخطاء الشائعة التي يغوص فيها المسرح السوري والعربي عامة، مادام أصحابها مخطئون في تحديد المفهوم بداية، أو أنهم لم يفهموه الفهم الجيد، مما خلف لديهم مثل هذا الاضطراب في تبني الارتجال المسرحي، وفق معياره العلمي الذي تحدد له" إن الارتجال في كل مجالاته ابتكار آني هو ابن اللحظة التي لم تكن من قبل ولن تكون من بعد، وكل ما يخرج عن هذا الوصف فهو صناعة واتفاق مسبق"[30]

ينتقل الناقد إلى محور آخر، يتعلق بمسرح الطفل، ساردا لماضيه وحاضره، معبرا عن دوره العظيم في الارتقاء بثقافة الطفل وتشكيل ذوقه وصقل مواهبه، لكن وفق شروط من المفترض تبنيها من لدن المهتمين بهذا النوع من المسرح.

يقول " ماركتوين":" أعتقد أن مسرح الأطفال من أعظم الاختراعات في ق20، إنه أقوى معلم للأخلاق، وخير دافع إلى السلوك الطيب.."[31]

إلا أن هذا المسرح الصغير تأخر ظهوره مقارنة بنظيره الموجه للكبار، حيث كانت ضواحي باريس إبان ق18 مهده الأول من طرف سيدة من نبلاء

فرنسا. فلم ينضج وتتطور معالمه إلا مطلع ق20 في ظل النظام الاشتراكي السوفياتي.

يقترح الناقد لهذا المسرح أبعادا تربوية وتثقيفية كبرى، من شأنها تلبية انتظارات الطفولة العربية، بما أننا نجد عروضا تتنافى والرسالة المنوطة بهذا المسرح، حينما تخرج عن إطارها الهادف، مما يكون له الأثر السلبي على ذوق الأطفال وثقافتهم.

فالإطار العام الذي يشغله هذا المسرح، أن يتبنى البهجة والفرح والسعادة من جهة، وأن يقدم الرسائل التربوية من جهة أخرى، دونما السقوط في حشو العروض بالدروس العميقة التي تكون مملة ومقرفة. يقول فرحان بلبل:" يقوم مسرح الأطفال على (المغامرات) ذات التشويق والإثارة..ومغامرات مسرح الأطفال تؤخذ من مصدرين:

أولهما: الأساطير والخرافات وحكايات الجدات الشعبية الموروثة، وتتبع ذلك التاريخ القومي للشعوب وحكاياتها، وهذا المصدر أكثر المصادر تشويقا، وثانيهما: هو الحياة اليومية الواقعية التي يعرفونها في البيت والمدرسة والشارع..وهذا النوع أصعب من الأول، لأن الكاتب والمخرج بحاجة إلى إضفاء الغرابة والإثارة والتشويق على الحياة الواقعية التي يعرفونها"[(32)]

ففضلا عن هذه الملاحظات النقدية الموجهة لمسرح الأطفال، يذكر الناقد خصوصيات أخرى عليها أن تشع في هذا النوع من المسرح، منها:

- **الحبكة:** من خلال تجاوز التمهيد المطول، والأفضل أن يتم الدخول إلى العقدة..
- **الإخراج المسرحي:** من الأفضل أن يتبنى(النضارة، والإشراق، من خلال الألوان الزاهية والألعاب والغناء والرقصات..)

- **الاعتناء بالنطق والإلقاء السليم**: توخيا لخطاب مفهوم قابل للاستيعاب.
- **إضحاك الطفل:** إذا كان ممزوجا بالحركة كان أكثر وقعا على النفوس...

يخوض الناقد في الحديث عن خصوصية مسرح الطفل في سورية، منتقدا واقع هذا المسرح المتردي، وغياب جودة إنتاجية تستهدف هذه الشريحة العمرية الفتية. يقول فرحان بلبل:" لم تقدم الحركة المسرحية في سورية حتى بدايات ثمانينات القرن العشرين إلا عملا واحدا لفرقة تجارية، وكانت الغاية من هذا العمل ابتزاز أموال الأطفال دون أن تمتلك شيئا من مقومات مسرحهم"[33]

فمسرح الطفل ضمن الحركة المسرحية العامة، قد شهد ظروفا و إكراهات أثرت عليه في ثمانينات القرن العشرين، ولعل من بين مسببات تراجع مستوياته، نذكر:

- غياب عنصر الصراع المسرحي، الذي تنبني عليه المسرحية. فكتاب المسرح يكتبون نصوصا ، لكن يعوزها هذا العنصر الأساس.
- انتفاء البعد التربوي والفكري المنوط بالمسرحيات الموجهة للطفل، بما أن العاملين في هذا المجال، يستبدلون هذا الكائن الصغير، ويعولون على التهريج والنكات والحكايات الفارغة، التي تجعل من عروضهم نشازا يظل بعيدا عن انتظارات الطفل وتطلعاته. بل يذكر الناقد أن بعض المشتغلين في هذا المسرح لا يتحرجون في إدخال" النكتة الجنسية أو النكتة السياسية إلى عروض مسرحياتهم الطفلية"[34]
- اقتحام بعض الانتهازيين من تجار الفن الرخيص في السنوات الأخيرة مسرح الطفل والتجائهم إلى" توليف مجموعة من الأغاني والرقصات و التهريجات، ويقدمونها تحت اسم(مسرح الطفل) لا لأنهم يعرفون شيئا عن المسرح، بل لأنهم منتجون يوظفون أموالهم في مشروع رابح"[35]

يتوصل الناقد مما سبق، إلى استخلاص الملاحظات التالية:

"أولا: لا يستطيع كتابة نص مسرحي طفلي إلا كتاب المسرح الكبار المتمرسون بالكتابة الدرامية المكينة.، ثانيا: إن مسرح الأطفال لابد أن يشرف عليه المربون وينفذه الفنانون.، ثالثا: إن هذا المطلب يستدعي حشد كبار المثقفين والمربين للبحث في أي عرض مسرحي طفلي مما قد يؤخر العملية الفنية أو يحولها إلى مختبر مسرحي مجهد ومكلف، لكن هذا هو السبيل الوحيد لخلق مسرح طفلي سوري متقدم."[36]

يعرج الناقد على محور آخر لا يقل أهمية في صنع العرض المسرحي المأمول، حينما يقف على أساس الثقافة، كشرط من شروط الفعل المسرحي، الذي من المفترض أن يعنى به الممثلون لأنه يؤثر على البنية الفنية للعرض المسرحي.

فالناقد يكشف عن جملة من المتناقضات التي تشوش على فنية العرض المسرحي، وترخي بظلالها على هشاشة ثقافة الممثل، في عدم مواكبته لمتغيرات الإبداع وتطوراته.

يمكن القول بناء على ملاحظات الناقد، إن الإعداد لمسرح طفلي مكين، أصعب بكثير من نظيره المخصص للكبار، ولعل خصيصة الطفل، واحتياجاته النفسية والفكرية والتربوية، تستدعي هذا الحشد من الجهود المتضافرة من أجل نهضة قادرة على تمكين الطفل من عروض مسرحية تلبي حاجياته، وتحقق له المتعة المأمولة، لكنها المتعة المفعمة بشروط ضابطة، تحكم عقالها، التربية والأخلاق، فضلا عن الجوانب الفنية التي تضفي أبعادا جمالية متفردة على هذا المسرح الصغير، الذي يعد في الوقت نفسه جمهورا كبيرا قادرا على فهم المسرح ومواكبته وارتياده وانتقاده، بعدما تشبع من فنونه وجمالياته بشكل سليم.

ومن الأمور التي تسعف الممثل على تقديم مسرح قابل للتطور والتقدم، يقترح الناقد بعضا من الشروط التي استخلصها من تجربته الطويلة في عوالم المسرح، لعل أبرز هذه الشروط، ماله ارتباط بثقافة الممثل التي لاشك ستنعكس على البنية الفنية للعروض المسرحية.

فقد ألمح الناقد إلى وجود جملة من المتناقضات في ترويج المصطلحات المسرحية بين فريق الممثلين، لعل ذلك من الأمور التي توقع الممثلين ومعهم العاملين في خلط سافر للمصطلح المسرحي" أولها: ضياع معنى المصطلحات المسرحية، بحيث تتعدد معانيها عند كل واحد منهم ..فكلمات مثل(السينوغرافيا- الدراما- الدراماتورجية- بناء الشخصية- الصراع- الحدث المسرحي- الميزانسين) لها عند كل واحد من المتحاورين معان متعددة..وثانيهما: عدم تطور الأدوات الفنية للممثلين وركود إبداعهم..ثالثها: هو العجز عن الإجابة عن سؤال يعتبر الأهم في أي نشاط مسرحي..وهو لماذا أعمل في المسرح؟"[37]

فغياب هدف واحد يجمع هؤلاء الممثلين إزاء العمل المسرحي، يعرض منتوجهم الفني إلى التشتت بما أنه لا يرتكز على وحدة الهدف التي تحدد مصير عروضهم المسرحية، بل وترسم معالم أفقهم المسرحي المستقبلي أيضا.

وهي ملاحظة وجيهة للناقد، الذي يعبر من خلالها عن جوانب معتمة يشوبها الالتباس في مناحي الظاهرة المسرحية بسورية، وبالأقطار العربية بشكل عام.

يقول الناقد:" ولو وجهت هذا السؤال (لماذا العمل في المسرح؟) إلى كل واحد من أعضاء فريق مسرحي واحد في مسرحية واحدة ، لوجدت الإجابات

متناقضة..ولعل بعضها يكسب الممثل شرفا حين يقول: إني أعمل في المسرح لكي أساهم في تطوير بلدي"[38]

ولعل هذا الجواب الإيجابي، قد لا ننتظره من لدن جميع المشتغلين في المسرح، باعتبار اختلاف انتظاراتهم لهذا المسرح، وتباين نظرتهم له، وما قد يحققه لهم من أولويات يأتي على رأسها الاستقرار المادي والوضعية الاجتماعية الكريمة. وفي حالة تعدد إجاباتهم عن سؤال وظيفتهم في مجال المسرح، وما يطمحون إلى تحقيقه من أهداف، يظل العمل المسرحي بعيدا عن الهدف المأمول الذي من شأنه تطوير المنظومة المسرحية، ونشر ثقافة مكينة قادرة على جعل المسرح مزدهرا بما يعود على المجتمع بالتقدم والتطور.

ولتحقيق ثقافة مسرحية تؤثر إيجابا على الفعل المسرحي، لابد من توافر شرط الممثل المثقف، الذي أصبح ملزما بتأهيل مداركه العلمية في هذا المجال حتى يستطيع مواكبته بكل متغيراته و مستجداته، ومن بين آليات هذه الثقافة يستعرض الناقد :" أولا: معرفة أدوات المهنة..(أصول فن التمثيل). ثانيا: يعمل تحت إشراف المخرج الذي ينظم إبداع الممثلين في سياق عرض مسرحي متنامي الحدث..وثقافة الممثل الشخصية هي التي تتيح له أن يخرج من كونه أداة في يد المخرج..إلى مشارك في صياغة العرض المسرحي، وهي التي تتيح له أيضا أن ينتقل من حالة القارئ الببغائي لحوار الشخصية إلى حالة المتبني لهذا الحوار والنافذ بالمتفرج إلى المعاني الخفية للحوار..وهو ثالثا: حامل الرسالة الفكرية والإنسانية التي يحملها الهدف الأعلى الذي يعتبر الغاية النهائية من إقامة العرض المسرحي.[39]

يميط الناقد اللثام عن الوضعية المسرحية في سوريا والوطن العربي، عندما يرتكز على خاصية الثقافة كمعين لابد منه، ورافد أساس يدعم الفعل المسرحي، بل ويطور وتيرته، بما ينعكس إيجابا على الثقافة المسرحية بشكل عام.

لكن واقع الحال – وهذا ما يتفق معه الناقد- يكشف واقعا مترهلا يكتنف مسرحنا العربي، ويقوض مساعيه الطامحة إلى التغيير والتطوير في هذا المجال . فبحضورنا لورشات وبروفات التدريب المسرحي بشقيه الهاوي والمحترف، نقف بالملموس على معضلة الهشاشة الثقافية لدى الممثل العربي، حينما يصبح مجرد أداة لتجسيد الأدوار والقيام الميكانيكي بما يمليه عليه المخرج من آراء وأفكار وتوجيهات قد تحتاج في معظم الأحيان إلى نباهة الممثل وحسه الإبداعي وملكته الثقافية المطلوبة لتطوير فكرة أو تعديل حركة، أو شذب إيماءة أو إشارة..وهو ما عبر عنه فرحان" بالقارئ الببغائي" ويقصد به الممثل.

فضلا عن ثقافة الممثل وتعدد مداركه العلمية والمعرفية التي تسعفه في بعض المواقف الحرجة إبان الاشتغال المسرحي، يضيف الناقد عنصرا أساسا ، يظل الأهم - باعتقادي- وهو إيمان الممثل بهدف سام يحققه من خلال هذا الاشتغال في المسرح، الذي يتوحد في حب الوطن وخدمته، والسعي وراء تطوره وازدهاره.

يتابع الناقد في محتويات كتابه إثارة بعض خصائص الممثل العربي ودوره في المسرح، متحدثا في ذلك عن نوعين من الممثلين، ومميزا بينهما: الممثل الدارس والممثل الهاوي." فالدارس – ونقصد به من درس مهنة التمثيل في المعاهد والجامعات المسرحية- يستطيع إتقان دوره مستغلا ثقافته في تحليل الشخصية وفي المشاركة في إبراز الهدف الأعلى..(فإن تشارك معه بقية الممثلين في معرفتهم هذه أمكن أن يجيء العرض المسرحي مثيرا مطربا للجمهور..أما

الممثلون الهواة في أغلب أحوالهم فليسوا محترفي مهنة.. بل هم عشاق مسرح..فإذا أتقن الهواة أصول المهنة..وغرفوا من مناهل الثقافة، فسوف يكون لهم موقف مـن الحيـاة ووجهـة نظـر في أحوال المجتمع.."[40]

لكن الممثل الدارس اليوم، هو الممثل المحترف الـذي يكسـب معيشـة مـن هـذا المسرح، بمعنى أن هدفه المادي هو الذي يسيطر عليه، ولا يجعله مشترطا لنوعية العمل المقدم له، كـما أنه لا يوفر كبير عناء في ترصد أبعاده الفنية والجمالية، بما أنه يحقق له أو يوفر له معيشاً مادياً واجتماعياً محترماً في غمرة الجولات والعروض التي يقدمها هنا وهناك" فلا يكون له موقف من الحياة ومن الـنص الـذي يشـتغل فيـه..ومـن هنـا تتـأرجح أعـمال المسـارح الرسـمية في خضـم الاتجاهات الفكرية دون أن يكون لأية مؤسسة منها خطة فكرية أ فنية تسير على نهجها"[41]

هذا الحديث يجرنا لإثارة إشكالية المسرح العربي بين الهواية والاحتراف، وهي الإشـكالية التي لا تزال ترخي بظلالها على الفعل المسرحي المعاصر، وتجعله بالتالي متعثرا في تحقيق غايتـه العليا، وهي خدمة المسرح أدبيا وفنيا وجماليا بما يحقـق للجمهـور الإبـداع والإمتـاع. وفي ذلـك خدمة للوطن أيضا.

هذه الإشكالية بحاجة إلى إرادة قوية يحتشد لها مختلف الفـاعلين الثقـافيين مـن جهـة، وكذا إرادة الدولة في هيكلة المؤسسة المسرحية وجعلها قادرة على دفع قاطرة التنمية المسرحيـة بالبلدان العربية نحو الأفضل.

فالناقد ينتصر للمسرح الهاوي وفي ذلك إنصاف لهذا الجانـب باعتبـاره أساسـا ومنطلقـا للحركـة المسرحيـة في الـوطن العـربي، وعـلى أكتافـه تـنهض المسـارح الاحترافيـة التـي تكـاثرت كالفطائر، دونمـا أثـر فنـي مبهـر يقـيم لرسـالة المسرح اعتبارهـا الإنسـاني والحضـاري والجـمالي المتوخى.

ففي نهاية الستينيات وبداية الثمانينيات من القرن الماضي، شهدت مختلف الأقطار العربية، نشاطا مسرحيا ملتهبا في حميا الظروف العصيبة التي مرت بها هذه الأقطار، وما صاحبها من حماسة تدعو إلى الانتصار للقومية العربية والبحث عن السبل الكفيلة بتصحيح مسارها، فكان المسرح ، كسلاح ثقافي، وسيلة مواتية للتعبير بحرية عما يعن في الفكر العربي من طموحات وأحلام تتوق إليها.

فالمسرح الهاوي، كان هو المدرسة الأولى لما تعرفه البلاد العربية اليوم من حركية مسرحية، وبذلك فإنه ظل حجر الزاوية التي لا يمكن تجاوزها" وحين يؤمن الهواة بأنهم قادرون على تحقيق أهمية المسرح فسوف يقلدهم محترفو المسرح بدل أن يكونوا مقلدين لهم..ولنتذكر ما قلناه من أن سورية مثلا تقدم في العام الواحد أكثر من مئة عرض مسرحي، وليس للمسرح الرسمي منها إلا ما يقارب عشرة عروض، وعلى هذا فإن (الحركة المسرحية) في سورية ومثلها في ذلك بقية الأقطار العربية، تقوم على أكتافهم"[42]

لكن هذا الاعتراف المتغاضى عنه من لدن الدولة، والفاعلين المسرحيين المعاصرين، لا يمكن إلا أن يزيد من تعميق الهوة بين الفعل المسرحي الهاوي ونظيره الاحترافي، بدل أن يوحدهما ويقويهما عن طريق الهيكلة من جهة، ومن خلال تخصيص اهتمام أكبر للهواة حتى يواكبوا ما يشهده المسرح المعاصر من تطور، لأن إضفاء الأولوية على جانب دون آخر، لا يخدم تنمية المسرحية في شيء، بل يهمش جزءا أساسا ، بل ركنا من أركان المسرح العربي، ألا وهو المسرح الهاوي.

ومن الأمور التي تكرس للفجوة القائمة في المسرح العربي بين الهواة والمحترفين، يرصد الناقد لأمرين اثنين:

"الأول: أن الدولة تقيم لهم (المسرح الهاوي) مهرجاناتهم بالحد الأدنى من الاهتمام والإتقان والتخطيط والتنظيم. الثاني: أن الممثلين أنفسهم لا يملكون أصول المهنة من ناحية، ولا يشير أداؤهم المسرحي إلى أنهم يمتلكون الثقافة العامة، وعدم امتلاك النوعين يعني أنه ليس لهم موقف من الحياة يدافعون عنه..ومن هنا تصل المعادلة الأخيرة: فالمسرح الرسمي لا موقف له في الحياة إلا أن يتباهى بضخامة وفخامة عروضه المسرحية..أما مسرح الشباب في الوطن العربي كله فضائع الملامح لجهل العاملين فيه"[43]

هذه المعادلة التي انتهى إليها الناقد تؤكد استمرار الإشكالية القائمة بين المسرحين: الهاوي والمحترف في سورية خاصة والبلاد العربية بوجه عام.

للأسباب المذكورة، ولأسباب أخرى أيضا يمكن استنتاجها من خلال التوجه الرسمي للدول العربية ونظرتهم للمسرح كشكل ثقافي ضمن المنظومة الثقافية عامة، باعتباره شكلا ثقافيا خطيرا ، محرضا وثوريا بطبيعته، مستندين في ذلك على مرجعه التاريخي القديم والحديث والمعاصر.فقد شكل هذا المسرح ثورة عارمة قبيل استقلال الدول العربية، بما أنه منبر اعتلاه المسرحيون مشكلين من خلاله مسرحا للخطابة المتحمسة والمفعمة بالقيم الدينية والوعظية والتاريخية، التي تنزع إلى شحذ النفوس وتوريطها في النضال من أجل المطالبة بالحرية والاستقلال. وهذه الوظيفة التحريضية والثورية للمسرح، هي ما يجعل الدول تتعامل معه بنوع من الاحتراز، حتى إذا ما أظهرت اهتماماً به، فهي تبديه باحتياط واقتصاد، يعبر عن سيطرتها الضمنية عليه، على الرغم من كونها تخاطب المشتغلين فيه، مظهرة شعار حرية التعبير والتفكير.

يختتم الناقد كتابه، بالحديث عن اسم لامع من أسماء المسرح بسورية، وهو فواز الساجر، الذي توفي وهو في قمة الأربعين من العمر، هذا الذي بصم

المسرح السوري بالعديد من الأعمال المتميزة، والطافحة بفكر مسرحي تشربه الراحل من تكوين أكاديمي مشهود في الإخراج من موسكو، سنة 1972.

إنه اعتراف ضمني بالفاعلين المسرحيين في ساحة الإبداع والتجريب وخوض مغامرة التجديد، تنويعا لخرائط الفعل المسرحي في سوريا، هذا الاعتراف الذي يحمل في ثناياه مؤاخذة ولوما للمتخصصين والنقاد والباحثين في المسرح، الذين أغفلوا تجربة هذا الإسم الذي يتأبى عن النسيان مادام قد ترك بصمته في مسير المسرح ، واتسم بأسلوب خاص به، أكسبه تميزا ضمن كوكبة المخرجين آنذاك، وهي إشارة إلى كل الغيورين على هذا الفن الإنساني بضرورة الالتفات إلى كل خدوم للمسرح في حياته، قبل المهمات، لأن تفعيل مثل هذه السنة، لقمين بتحفيز الأجيال الصاعدة على مضاعفة الجهود لإخصاب الفعل المسرحي ومسايرة الخلق والابتكار.لقد تميز فواز الساجر بالتحكم في إيقاع مسرحه، لأنه كان موهوبا فأراد أن يكون مسرحه متوازن الإيقاع ضمانا لإمتاع وتشويق الجمهور.

يقول الناقد" وقد ولد فواز الساجر وهو يملك هذه الموهبة الإيقاعية في مستوى عال، ثم صقلها العلم والإدمان على سماع الموسيقا...إضافة إلى هذا كان فواز يدرك وينفذ ما يسميه المسرحيون-نقلا عن ستانسلافسكي- (خط الفعل المتصل) ..الذي يهتم بتواصل خط الأفعال والأقوال.."[44]

نستنتج مما سبق، أن عشق المسرح والغيرة عليه، والإخلاص في خدمته، هو ربما ما يجعل ناقدا مسرحيا،- وكاتبا فذا للمسرح - يبوح بعدما خبر شؤون هذا المسرح، وجربه لسنوات طويلة، كتابة وإخراجا ونقدا-كفرحان بلبل- يلبي نزعة جمالية في نفسه، تدفعه لخوض غمار الكتابة للمسرح، لكن هذه المرة ليس

لأجل التأليف ، أو الإخراج المسرحي، بل لغاية أخرى نعتقد أبلغ مما ذكرت، لأنها جماعة لهاته الغايات، وململمة لشتاتها.

يخوض فرحان في تجربته هذه، سياقات أخرى، لاشك أنها أغزر معنى، وأعمق بوحا مما سبقها من تجارب. والدليل على ذلك، أنه يلخص تجربة تمتد في الزمن لعقود طويلة من الممارسة المسرحية، فهو يستدعي التاريخ لكي ينهل منه الأحداث والوقائع والأزمنة المرتبطة بالممارسة المسرحية، سواء تلك المتصلة ببلده سورية، أو ما له علاقة بهذه الممارسة في باقي البلاد العربية، مستحضرا في وثوق الناقد، ما علق بذاكرته من تجارب غربية مشحونة بعصارة فكر يستقطر المواضيع تلو الأخرى، ويقفز من تجربة إلى أخرى،و إن دل ذلك على شيء إنما يدل على ثقافة واسعة بالمسرح ومداراته الكبرى، التي شغلته لمدة زمنية تربو على الأربعة عقود.

لكن الذي يبدو واضحا في هذه التجربة الغنية بمواضيعها، والمحفزة بلغة شفافة على القراءة والتتبع لكل فقراتها، هو ما تحمله من انشغالات لها صلة مباشرة بفن المسرح في البلاد العربية، ومنعرجات هذه الصلة مدا وجزرا، انطلاقا من مهد المسرح العربي، المؤرخ له بتجربة الرائد" مارون النقاش" إلى الامتداد الممهور بتجارب اللاحقين المؤسسين من هواة، إلى ما يشهده المسرح حاليا من حالة انكوت بحرقة التجريب، لكنه التجريب المغدق في الشكلانية، كما عبر عنه فرحان في هذا الكتاب.

هذه المواضيع التي صيغت بأسلوب يخبر مسارات الفن المسرحي، لأنه ضلع من أضلعها، وواحد من العلامات المؤسسة لهذا الفعل في مسرحنا المعاصر، جاءت تحمل أهميتها من نواة فلسفية يرتكز عليها الناقد في كتاباته، بل يؤسس عليها قلقه المعرفي والوجودي، وهي ما أظنه الخيط الناظم لهذا الكتاب

المسجور بالفكر المسرحي المتكامل، مادام يجوب كل ما علق بفن المسرح ومداراته، بدءا من الكتابة الأدبية، وانتهاء بالعرض الفرجوي، ومرورا بكل تلك الممارسات التي تمهد لاستواء النص وتفاعله المباشر مع الجمهور.

هذه النواة المعرفية، المنبعثة من فلسفة الناقد إزاء الممارسة المسرحية العربية، هي ما يراه قطب الرحى في العمل المسرحي، ذلك أن امتلاك ناصيتها، سيفيد هذه الممارسة، ويخرجها من المأزق الذي تقبع فيه، ويفك العزلة على ممارسي اللعبة المسرحية، حين يجعلهم في قلب الحدث، لأنهم أدركوا عقاله، وتملكوا أدواته، وصاروا بعدما فهموا سؤال هذا المسرح وإشكاله، على مقربة من الحلول لمعالجته.

هذه النواة، هي النص المسرحي، الذي عليه تتأسس الرؤية الفنية للمسرح، وبه تصير إلى الحياة المباشرة مع الجمهور، ومن خلال إرشاداته يتفهم الدراماتورج موضوع المسرحية وأطرافها الرئيسية.

فالنص المسرحي، كلما كان قويا، محكما، كلما انعكست قوته على العرض المسرحي، وكلما شابه شيء من الفتور، كلما انحدر مستوى العرض، الذي يجلب حينئذ الملل والرتابة لمتتبعيه.

والنص له مستويات قوة وضعف، والعارف بخباياه لاشك سيكون عطاؤه فيه أمتن من غيره، لأنه يظل علما له خصوصيات قائمة على المعرفة بمدارات المسرح وفنون كتابته. لعل أهمها الحكاية، الحبكة،و الفعل المسرحي ، المرتبط بالإنجاز على الركح..فبدون ممثل موهوب، قادر على تجسيد النص كما اختطه له الكاتب، سيكون العرض رتيبا بل يصل إلى حد القرف.

لكن التجربة، تبرز أن ثمة استثناءات مرتبطة بمستويات الجودة بين النص والعرض، فلا تتحقق دائما معادلة الجودة في النص، التي تؤدي إلى مثلها في

العرض، بل قد نجد نصوصا ركيكة باهتة، بمقدور الممثل الماهر مع الجماعة المنسجمة، أن يخلقوا منها حدثا مسرحيا، والعكس صحيح.

إلا أن هذا لا يبرر، مسألة إهمال النص المسرحي، واتخاذه مادة فضلة، يمكن التغاضي عنها لفائدة العرض، لأن النص هو قوام المسرحية، وبدونه لا نتوصل إلى عرض مسرحي متكامل يخلق المتعة المفترضة للجمهور.

إذن يمكن القول، بأن النص المسرحي هو النواة الأولى التي يتأسس عليها الفعل المسرحي، بل هي النواة الفكرية التي توجه المخرجين إلى اقتفاء أثرها من أجل بلوغ الفرجة المأمولة.

لقد أكد على ذلك الناقد في كتابه هذا، بل وسرد جملة من العوامل التي كرست لضمور الفعل المسرحي العربي، مادام يهمش النص ، وما دام يركنه إلى الخلف، فاسحاً المجال لأولوية العرض ، ممهدا لاستئساده.

والتاريخ المسرحي خير شاهد على صحة ما نقول، لأن النصوص المسرحية هي بمثابة الوثيقة التي تحمي الأثر من الضياع والإهمال، بل تجعل فكرا مسرحيا ساري الحياة بحياة تلك الوثائق، والعكس صحيح، لأن النص هو مجهود أدبي وفكري ، يسعى من خلاله الكاتب المسرحي، إلى تدوين فكرة أو خاطرة، أو حكاية مخافة انسلالها إلى النسيان، فهو كمن يلتقط صورة فوتوغرافية في اللحظة ، وأهمية النص في لحظته الأولى التي عكست ميلاده والعرض يمدد هذه الأهمية، بل ينقشها في الذاكرة.

لا ريب إذن، أننا امتلكنا مع فرحان بلبل، عمدة ما يرومه في كتابه هذا، والمتمثل في قاعدة المسرح بلا منازع، ونقصد بذلك" النص المسرحي" الذي يسبق العرض ويسرق منه المجد في الخلود، مادام وثيقة قابلة للقراءة والتتبع في كل زمان ومكان، بينما العكس هو ما يلحق بالعرض، فكم من عرض انتهى

ألقه بمجرد إسدال الستارة، مع وجود الاستثناء بالطبع، لكن على العموم، فالعرض لا يقدم سوى لمرة واحدة، أو كما يحلو للبعض القول، بأن العرض لـه حيـاة واحـدة، بيـنما الـنص لـه حيـوات متعددة، لأنه يفاجئنا بأشكال مختلفة ومتباينة من مخرج لآخر ومن ثقافة لأخرى ومن مجتمـع لآخر، وفق ما ارتضاه له هذا المخرج أو ذاك.

والنص المسرحي القوي، قادر على خلق الفرجة المفترضة ذهنيـا، لكنهـا الفرجـة الأدبيـة، التي تظل نوعا من التخييل، بينما العرض يمكن المتفرج مـن الاسـتمتاع الفعـلي بالمسرحيـة نصـا أدبيا، وأداء فنيا متكاملا. خاصة إذا ما أوكلت المسرحية لفريق عمل متمكن من أدواة اشـتغاله، سيما إذا اعتمدت على ممثلين أكفاء ، مادام هؤلاء بمثابة الحياة التي تدب على الخشبة، والذين يعول عليهم المتفرج في إضفاء الحرارة على المسرحية وإكسابها صـبغة الإبهـار الممتـع، والتقنيـة المروضة للخطاب ، والممهدة لإدخاله حيز المحاورة مع جمهور، أقـل مـا يمكـن القـول عنـه أنـه خاضع للمسرح حينما يحتويه، وثـائر عليـه حـين يـنقض عهـد الإمتـاع كرسـالة واجبـة، منوطـة بالفعل المسرحي، ولعل أول من يدفع فاتورتها، هم الممثلون بلاشك.

لكن النص المسرحي الـذي يناقشـه فرحـان في هـذا الكتـاب، لـيس هـو المحـور الوحيد الذي وقف عنده، بل جاب مجموعة من المحاور الأخـرى ذا ت الصـلة بـالنص، وبالأداء الفني ككل، ومن هذه المحاور نذكر: الجمهور المسرحـي، المونودرامـا، الشروط المتبعة لكتابـة نـص مسرحـي مكـين، ثقافـة الممثـل، المسرح العـربي والاتصـال، المسرح الفقير ، المسرح والحداثة..

كل هذا تطرق إليه الكاتب بلغـة نقديـة ، تتكـئ عـلى أدوات النقـد الحـديث، وتوظـف المفـاهيم والمصـطلحات التـي تنتمـي إلى عـالم المسرح إن في شـقه الأدبي أو

الفني، كما أنه يستحضر ثقافة مسرحية موزعة في الزمن المختلف والمتباين، فقد انطلق من تاريخ المسرح وبداياته الأولى مع الإغريق، واستعرض محطات مده وجزره، وأعطى الأسباب الكامنة وراء ذلك، بشكل يدل دلالة لا يختلف فيها اثنان، أننا إزاء ناقد أسعفته خبرته الطويلة في عوالم المسرح كتابة ونقدا وإخراجا، على تملك الأدوات العلمية المسرحية القمينة بمحاورة المسرح ووضعه تحت مجس المساءلة والتتبع والتحليل والكشف...

إننا بصدد كتاب يتوزع إلى قسمين كبيرين: القسم الأول جاء بعنوان(المسرح العربي) ، أما القسم الثاني: فاتخذ له الكاتب عنوان(المسرح في سورية).

وشيء طبيعي أن يتحدث الناقد هنا عن المسرح العربي الكبير، الذي يناقش قضايا المسرح في البلاد العربية من المحيط إلى الخليج، كما أنه يفرد القسم الثاني للحديث عن مسرح البلد الذي ينتمي إليه.مادام يعرف فيه الشيء الكثير، الذي يجعله يناقشه بنوع من الثقة والوثوق، فهو ضلع من أضلعه، وفاعل من فاعليه، الذين شغلهم المسرح لأزيد من أربعة عقود من الزمن.

لكن القارئ للكتاب، أومن يشغله هم المسرح العربي، سيتوصل إلى أن مسارات المسرح في سورية هي امتداد طبيعي لباقي البلاد العربية، فمصر وسوريا كانتا بمثابة المهد الذي أشاع هذا الفن إلى باقي البلاد العربية، على الرغم من كون هذا الفن مستورد من الغرب، لكن لا يمنع هذا من القول إن المسرح العربي، قد يكون مسارح مع بعض التفاوت في المستويات، وعلى اعتبار عامل الزمن، فالسابق لاشك سيكون أقدر على امتلاك حظوة السبق في الإبداع من اللاحق. على الرغم من كل هذا، فالسمة التي تطبع المسرح العربي، تكاد تكون واحدة، مما يجعلنا نتحدث عن قضايا المسرح العربي في عموميته، دونما

تجزيئ، فالغاية هي بعث دماء جديدة في شريان المسرح العربي، وجعله أكثر حضورا، وأقدر على مواجهة تحديات العصر، وانعكاسات المناحي الاجتماعية والسياسية والاقتصادية على هذا المسرح، الذي من الضروري أن ينشغل بهذه القضايا، وأن يترجمها إلى دراما فاعلة، تسم المشهد المسرحي بالدينامية وتحفز جماهيره المتعطشة لمتابعته.

إن المحور الهام الذي بدا أكثر إلحاحا في هذا الكتاب، هو ما ارتبط بالنص المسرحي، الذي يعتبره فرحان، دعامة المسرحية، وبذلك فهو يشترط أن تتوافر فيه مجموعة من الشروط التي تضمن قوته، وتجعل من العروض المسرحية أكثر حرارة، ولعل من بين هذه الشروط ، نذكر:

أن يترجم النص المسرحي هموم وقضايا الشعوب العربية، وأن يستجيب لمطالب القوى الشعبية وانشغالاتها، وفقا لما تمليه الظرفية من تحديات كبرى، تحمل في ثناياها، كل هذه الشروخ والهوات التي كرستها القوى الرأسمالية، في العالم، والتي أثرت على العرب وانعكست على فنونهم ومنها المسرح.

أن يعنى المؤلفون الدراميون بالنص ، من خلال الحبكة الدرامية، والصراع، والفكرة التي عليها أن تكون واضحة المعالم، وأن تتخذ لها لغة قوية، تمتح من قوة اللغة العربية، حتى يكون النص متكاملا ، يمكن ترجمته إلى عرض فرجوي.

إن الحديث عن شؤون وقضايا المسرح، لاشك حديث قد يقتضي منا كتبا وليس كتابا واحدا، بل مجلدات، حتى نكون قد أوفينا هذا المسرح حقه من التحليل والدراسة والنقد. لكن مادام المقام لا يسمح بتخصيص كل هذه الكلفة والعناء، فقد أخذ الناقد فرحان بلبل مبادرة الغوص في عوالم مسرحنا

العربي، وجعله تلك القضايا التي ينوس بها هذا المسرح ، ضالته التي أسس عليها رؤيته النقدية هذه.

ففضلا عن الدعامة الأساس التي انطلق منها في الكتاب، والتي تنصب بشكل واضح على النص المكتوب، كحامل للقضية العربية، ناقش فرحان بلبل قضايا ذات الصلة بالنص المسرحي، وهي الممثل الحامل لهذا الخطاب، والجمهور كمستقبل له، وما يستوجبه ذلك من شروط أساس لضمان نجاح الفعل المسرحي.

فالممثل المثقف يكون أقدر من غيره على الأداء ، والجمهور الناقد يكرس لقوة هذا المسرح أيضا، كما أن الناقد تطرق للمونودراما كأسلوب مشروط بالحكاية المناسبة الضامنة لإنجاحه، معرجا على مسرح الطفل كرسالة موجهة لهذه الشريحة التي تتسم بأبعادها النفسية واللعبية والفكرية الحساسة، والتي تشترط نصوصا مسرحية تمتح من الحكايات الشيقة ذات الأثر الإيجابي ، والبعيدة عن كل شكل مبتذل يحمل في ثناياه الخلاعة المستمدة من النكات الساقطة الممزوجة بالإثارة الجنسية..

والناقد في اختتام الكتاب لم تفته فرصة الإشادة والاعتراف بكل فاعل بصم الفعل المسرحي وقدره بفكر إبداعي جديد و حداثي يخدم الرسالة العامة للمسرح، ويزرع الثقة في المشتغلين به، وقد مثل لذلك بفواز الساجر، أحد العلامات المسرحية السورية الراحلة.

لاشك أن الكتاب يحمل فلسفة مسرحية من بنية على العلم بمدارات المسرح وعوالمه العجيبة والغربية، إذ في استعراضه لهاته الشؤون والقضايا المسرحية العربية في بعدها العام، يكون قد وضع اليد على جملة من المصاعب والجبهات التي بات من الواجب الالتفات إليها بنوع من الجد ، لإنقاذ المسرح

العربي من أزمات قد تعرقل مسيره إلى الإبداع المفترض، بل قد تنعكس سلبا على حاضره ، الذي من المفروض أن يكون أكثر تقدما وديناميةً من ماضيه، ولم لا أن يتبوأ مقعده في مصاف المسرح العالمي ، وذلك أقصى ما نتمناه.

الهوامش:

1-Anne Ubersfeld- Lire le théatre- I- ed- sociales- Paris 82P19.

2- فرحان بلبل- شؤون وقضايا مسرحيـة- دبي الثقافيـة- الكتـاب71- ط1- نـونبر2012- دار الصـدى – الإمارات العربية المتحدة-ص41.

3- نفسه-ص-43

4- نفسه-ص-46

5- نفسه-ص-49

6- نفسه-ص-51

7- نفسه-ص-55

8- نفسه-ص-56/55

9- نفسه-ص-57

10- نفسه-ص-58

11- نفسه-ص-59

12- نفسه-ص-89

13- نفسه

14- نفسه-ص- 108

15- نفسه-ص- 111/110

16- نفسه-ص- 115

17- نفسه-ص- 122

18- نفسه-ص- 210/209

19- نفسه-ص- 211

20- نفسه-ص- 213

21- نفسه-ص- 217

22- نفسه-ص- 224

23- نفسه-ص- 233

24- نفسه

25- نفسه-ص- 238

26- نفسه-ص- 248

27- نفسه-ص- 249/248

28- نفسه-ص- 250

29- نفسه-ص- 253

30- نفسه-ص- 255

31- نفسه-ص- 264

32- نفسه-ص- 269/268

33 -نفسه-ص- 276

34- نفسه-ص- 281

35- نفسه-ص-283

36- نفسه-ص- 285

37- نفسه-ص-290/289/288

38- نفسه-ص290

39- نفسه-ص308/307/292

40- نفسه-ص- 311/310/309

41- نفسه-ص311/310

42 نفسه-ص312

43- نفسه-ص-314/313

44 نفسه-ص- 329/328/327

التاريخي والسير ذاتي

في كتاب:"سنوات في كتابة التمثيليات والمسرحيات"

للأستاذ عبد الـلـه شقرون

تعد الكتابة للمسرح من الخصوصيات التي طبعت مسيرة الأستاذ عبد الـلـه شـقرون، حتى لا نستطيع التمييز في ذلك بين عالمين يكادان يتلازمان: الكتابة والحياة" الشقرونية" هذا ما يبرره الكم الهائل لمؤلفات هذا الرمز المغربي في مجال التمثيل والمسرح الإذاعي والتلفزي ، فضلا عن شغفه الكبير بالإعلام ، وباقي الفنون المرتبطة بـالأدب الشـعبي ، والموسـيقى ، وغيرهـا مـن المجالات التي أسهمت إسهاما كبيرا في إطلاع القارئ والمتتبع على جوانب خفية من أدبنا المغربي الثر.

فالقارئ لمؤلفه:" سـنوات في كتابـة المسرحيـات والتمثيليـات" 2009، سـوف يقـف عـلى خزان من المسرحيات والتمثيليات التي دأب على تأليفها في سنوات متفرقة مـن حياتـه، وهـو – هنا- يكشف عن جملة من المواضيع المترابطة، التي تشـكل في أبعادهـا، حيـاة حـبلى بالحيويـة والإبداع والتحدي والشغف بفن التمثيل.

لقد جاء الكتاب مفعما بالصور التي وثقت لمرحلة مهمة مـن مراحـل التمثيـل الإذاعـي والتلفزي المغربي. أرادها المؤلف أن تعزز كتابه، وترضي شيئا من شغفه بهـذا الفـن. لأن المؤلـف باستحضاره للصور لاشك أنه لن يغيب عن ذاكرته ما علق بها من جزئيات وتفاصيل، رغبـة منـه في توضيح رؤية عامة عن مساره الفني في الإذاعة بشكل أكثر إقناعا.

فلماذا استحضار الصور في هذا الكتاب؟

لقد أراد" شقرون" أن يكون كتابه حافلا بالصور، وعيا منه بأهميتها في رصد جوانب مخبوءة من مرحلة التمثيل الإذاعي. صور اكتست قيمة بالغة، لأنها تعيد استحضار وجوه مسرحية أسست – في أحلك الظروف- أبعادا فنية وجمالية في دنيا التمثيل، ومن ثم استمد الكتاب أهمية أكبر بحضور الصور فيه.

فقد حضرت الصور كشهادات توثق لفن التمثيل في مرحلة ما قبل الاستقلال، وجوه مغربية أرخت لهذه المرحلة، وجاء حضورها في الكتاب تعزيزا لمضامينه، واستكمالا لجزئياته، على الرغم من أنني ألتمس مبررا آخر حفز المؤلف على استثمار هذه الصور، إيمانا منه بقيمة هؤلاء الممثلين المغاربة، وتكريما لهم على تفانيهم في رسالة الفن، واعترافا لهم بالفضل ، لأنهم قاسموه محن التمثيل والاشتغال في الإذاعة والتلفزة، في زمن اتسم بمناخ سياسي عصيب، يترصد فيه المستعمر لأهل الثقافة عامة، وللحركة المسرحية بوجه خاص.

ما يربو على التسع عشرة صورة أثثت للكتاب، ومنحته بذلك رونقا إضافيا يرسخ في الأذهان بعضا من خصوصيات التمثيل الإذاعي. إذ ستمكن القارئ من متعة القراءة والرؤية لفاعلي الحراك التمثيلي آنذاك. فكان من الأمانة العلمية أن تكون الصورة حاضرة جنبا إلى جنب مع المضامين المكتوبة.

هؤلاء الفاعلين من الجنسين، شكلوا في تآلفهم فرقة التمثيل العربي للإذاعة والتلفزة المغربية.

لقد استحضرت الصور أسماء وازنة، كان لها قصب السبق في هذا المجال، نذكر منها: إبراهيم أحمد السوسي، حمادي التونسي، محمد حماد الأزرق، محمد أحمد البصري، أمينة رشيد، عبد السلام أوشن ، محمد حسن الجندي، حمادي عمور، عبد الرزاق حكم، حميدو بنمسعود، حبيبة المذكوري، أحمد السفياني،

لطيفة القاضي، الهاشمي بن عمرو، عبد السلام العمراني، فاطمة بنمزيان، محمد التهامي الغربي، المخرج شكيب بن عمر، وآخرون.

فضلا عن حضور الصورة التي أظهرت وجوها رائدة في فـن التمثيـل الإذاعـي و التلفزي، وكذا جوانب تصويرية لبعض المشـاهد واللقطـات داخـل الإذاعـة وخارجهـا، نجد المؤلف" عبد الـلـه شقرون" يبوح بأشياء مرتبطـة بشخصـه، مـادام عنـوان كتابـه يـوحي بـذلك . إذ لا يمكـن الحـديث عـن زمـن الكتابـة، دون تخصـيص جانـب مـن الحديث عن فاعل هذه الكتابة.

ومن ثم فالكتـاب يشـمل سـيرة ذاتيـة مقتضـبة، يسرد مـن خلالهـا المؤلـف، تاريخا فنيا يلتقط فيه الجزئيات التي تؤثث لهـذا الكـل الـذي يشـكل رؤيـة كـبرى أفصحت عن تاريخ مسرحي مغربي، مادام شقرون كفرد، يعد أسا مهـما مـن أسـس هذا التاريخ.

فكيف تحضر السيرة الذاتية لعبد الـلـه شقرون في الكتاب؟

لقد تشكلت ثقافة شقرون مـن روافـد معرفيـة شـتى، أنبنـت عـلى منهـل عـربي إسلامي، وحفر في التراث المغربي والعربي، واهتمام بالأدب الأندلسي شعرا ونـثرا، وشـغف كبير بفن التمثيل والمسرح، الذي حقق فيه مبتغاه بالتحصـيل والتـأليف والمواكبـة، مـن خلال الإذاعة والتلفزة التي منحته الثقة بـالنفس لـكي يطـور معارفـه، ويصـقل تجاربـه، وهو ما عبر عنه بقوله:"وهنا قد يجوز لأخيكم مؤلف هذا المصنف- بكل تواضع وبكثـير من الحياء معتذرا- أن يتحدث عن ذاته، فيشير إلى أنه قد كتـب لـه في مرحلـة الشـباب بمدينة سلا، مسقط رأسه ومحتضنه، ومدينة الرباط حيث جرى تعلمه وعيشه، أن هـام حبا في دراسة اللغة العربية والدين الإسلامي، والتراث العربي والمغربي - أصيلا وشـعبيا –

متدرجا في تلك المرحلة، بوعي أو بمجرد الصدفة نحو التخصص على مبلغ جهده وطاقته في فقه اللغة العربية نحوا وصرفا وتجويدا وإلقاء.."[1]

إن هذه الثقافة العربية الأصيلة كانت زادا معرفيا معينا لشقرون ، مكنه من ولوج مجال التأليف، في الوقت الذي انخرط فيه في العمل بدار الإذاعة و التلفزة، ومن ثم انفتحت آفاق معرفية أخرى، زادت من توسيع دائرة معارفه، وبوأته شأوا هاما بعد ذلك" وقد تطور لدي الولوع المهني بالمسرح وازداد نماء وتفتحا عندما انتقلت للتحصيل"مبتعثا" أي طالبا مبعوثا، إلى باريس حيث التحقت بمعهد " روني سيمون" للفن المسرحي، وبدورة مهنية مطولة لتكوين المخرجين المحترفين في مدرسة الإذاعة والتلفزيون الفرنسية بعد اجتياز مباراة لأجل الدخول إلى كل منهما.."[2]

يشمل الكتاب خمسة فصول جاءت بالعناوين التالية:

- عادات وذكريات ومحاولات في التدرب على الكتابة الدرامية
- طلائع أعمال درامية ودرس لم يغب عن بالي أبدا
- على شاشة التلفزيون وفوق خشبة المسرح
- مسرحيات وتمثيليات ومسلسلات على أمواج الإذاعة الصوتية
- ملهاة كتبتها قديما وذكرني بها صديق عزيز

كما يضم المؤلف ملحقا من بداية صفحات الكتاب عن اليسار باللغة الفرنسية تحت عنوان " أنشطة على خشبة المسرح" ثم شذرات من السيرة الذاتية للمؤلف.

هذا فضلا عن مقدمة تتضمن العناوين التالية: مفاهيم، جوهر الكتاب، حديث إذاعي، نضال، إهداء فمن خلال الفصل الأول من الكتاب ، نستحضر بعض العادات والتقاليد التي دأب عليها " شقرون" في مجال الكتابة والتأليف،

وهي عادات تخص المؤلف وتجعله قادرا على الإبداع في لحظات زمانية ومكانية تتحقق أثناءها الرغبة لعوالم التأليف، وهي عادات تميز الأدباء والكتاب والمبدعين، تعبر عن نوع من النظام الذي يؤطر إبداعاتهم، ويجعلهم خاضعين لطقوسه.

وبذلك فكل أديب ومبدع، إلا ويستمد إلهامه وفق عادات وتقاليد تجعله أكثر انشداداً للعطاء في تحديد زمني معين.

فكيف هي عادات وتقاليد عبد الله شقرون في عالم الكتابة والتأليف؟

يقول المؤلف:" لي مثل سواي، عادات وطقوسا في الكتابة تعرضت للتبدل والتغير نتيجة لظروف الاشتغال والنشغال بصفة عامة، ونتيجة على الأخص وبالأولوية للتقدم في السن، وأشعر الآن وقد تقدمت في العمر، وأن ما كنت متعودا عليه – في الكتابة- على عهد الشباب، وموفور العطاء، وقد تغير أو كاد يتغير رأسا على عقب بعد بلوغي العمر الثالث.."[2]

لاشك أن العمر البشري يمر بمنحنيات تختلف بين الشباب والكهولة والشيخوخة، ومن ثم تتفاوت مستويات العطاء بين هذه المنحنيات، مما يجعل العادات تتبدل وتتغير " ففي مرحلة الشباب والعطاء الفكري المتوثب كان إقبالي على الكتابة والإبداع يستمر مساء مع السهر أمام المكتب والخلود إلى السكينة انطلاقا من العاشرة ليلا إلا حوالي الثانية أو الثالثة صباحا، وقد بدأ هذا التعود منذ مرحلة التعليم العالي.."[3]

وفي استحضار الزمان الإبداعي ، لاشك استحضار للمكان أيضا" إن غالبية مسرحياتي وتمثيلياتي - المتواضعة – قد عرفت نور وجودها وأنا مقيم في حي الطيارات بشارع مديونة من مدينة الرباط"[4]

كما أن المؤلف يكشف عن بعض عوائده المتعلقة بزمن الكتابة، والساعات التي لا تسعفه على الإلهام " ومن عادات الكتابة التي اقتفاها العبد الضعيف وسار عليها في حياته، كتابة المسرحيات والتمثيليات والدراسات والمقالات، بل وحتى كتابة الرسائل وما في حكمها فإنه لا يقبل عليها أبدا بعد تناول وجبة الغذاء، إنه لا يستطيع أن يكتب سطورا معدودة ظهرا، وحتى إثر القيلولة فيما بعد الظهر، هذه طبيعة أزلية اعتاد عليها طيلة حياته "[5]

ونحن نتحدث عن بعض خصوصيات شقرون في الكتابة والتأليف للتمثيليات والمسرحيات وغيرها من صنوف الأدب والفن، يمكن أن نبرز طبيعة الكتابة التي ميزت هذه التمثيليات؛ بحيث كان المؤلف يفضل اعتماد الدارجة في التأليف، لما تشكله هذه اللغة من بواعث الفخر والاعتزاز، فضلا عن كونها أكثر انسيابا والتصاقا بالأذهان لدى غالبية المتلقين. يقول شقرون:" وآتي إلى الدارجة التي انتهجتها على مبلغ طاقتي المحدودة، في كتابة الغالبية الغالبة من مسرحياتي وتمثيلياتي – المتواضعة- وتشخيصها وعرضها منذ الخمسينات للقرن العشرين الميلادي المنصرم"[6]

فإذا كانت الدارجة قد استهوت المؤلف لكتابة مسرحياته وتمثيلياته في أغلب ما ألف منها، فكيف كانت مواضيع هذه المؤلفات؟

تناول المؤلف مواضيعاً متعددة في تمثيلياته ومسرحياته المختلفة، هذه المواضيع التي تتقلب بين فترة وأخرى، ولا تقف عند موضوع بعينه " لقد تناولت في جملة مواضيعها شتى الوقائع والمشاكل الاجتماعية على اختلاف تنوعها وتعددها، واستهدفت في جملة ما استهدفته معالجة العلاقات العائلية والتوجهات الأخلاقية، كما تناولت من جهة أخرى المواضيع العاطفية والغرامية، واستلهمت التاريخ لإذكاء روح العزيمة والوطنية"[7]

أما في الفصل الثاني من الكتاب ، يقف المؤلف على قضية هامة، ظلت عالقة بباله إلى اليوم، وقد عنونها ب" درس لم يغب عن بالي أبدا" وفحواه أنه يهم تمثيلية كان قد قدمها" شقرون" على أمواج الإذاعة بتاريخ 15 يناير1950 بعنوان" أرينب ابنة إسحاق" والتي أحدثت نقاشا واسعا بلغ صداه إلى الصدر الأعظم" رئيس الحكومة آنذاك" الذي قام باستدعاء شقرون ونبهه بخصوص بعض ما جاءت به الرواية من تفاصيل تمس بشخصيات دينية، لا يستوجب الاشتغال عليها ، في إشارة إلى أن الدين الإسلامي يمنع ذلك ، ومما جاء على لسان هذا المسؤول" الأفضل يا ولدي الابتعاد عن المشاكل التي قالوا عن الصحابة رضي الله عنهم وأرضاهم"[8] ثم أردف قائلا" إن من قبيل احترام الخلفاء الراشدين والصحابة أجمعين، الابتعاد عن جعلهم يتكلمون في التمثيل"[9]

ذلك هو الدرس الحقيقي الذي استخلصه شقرون من تجربته لتمثيلية" أرينب ابنة إسحاق" وقد التصق في ذاكرته وساعده في ما بعد، حتى بعد ظهور فتوى علماء الأزهر بشأن " عدم جعل الخلفاء الراشدين وصحابة رسول الله يظهرون على المسرح وفي التمثيل بوجه عام"[10]

ما شدني في التأليف المسرحي لعبد الله شقرون وفي إصداراته بوجه عام، هو ذاك النفس الطويل الذي يسعفه على إنتاج خصيب، يصعب في وقتنا إتيانه. وربما يعزى ذلك لموهبته في التأليف، وكذا لثقافته الواسعة المستمدة من مقروءاته المتنوعة، والتي يحضر فيها التراثي والحديث. فبنظرة سريعة إلى الكتب التي أصدرها المؤلف ، سنقف على هذه الميزات التي جعلت شقرون يتبوأ مكانة هامة ضمن المؤلفين المغاربة في مجال التمثيل والمسرح والإعلام تأليفا وإعدادا.

فما يربو على الثلاثين مؤلفا أثثت لكتابات هـذا المبـدع، في مجـالات شـتى نـذكر منهـا ، باللغة العربية:

- التلفزيون عبر الأقمار الاصطناعية وحقوق الآخرين1981
- شعراء على مسرح التلفزيون 1983
- حقوق المؤلف في الإذاعة والتلفزيون 1986
- الأدب الشعبي على أمواج الإذاعة 1987
- رباعيات عبد الرحمان المجذوب عبر الأثير1987
- الشعر الملحون في الإذاعة 1987
- فجر المسرح العربي بالمغرب 1988
- مسرحية" طوق الحمامة" 2001
- موعد مع الإعلام والاتصال 2002
- الثقافة المسرحية 2006
- طفولة وشباب على ضفتي أبي رقراق 2008

إضافة إلى إصدات باللغة الفرنسية ، نذكر منها:

- A la rencontre du théâtre au Maroc 1998
- Le droit d'auteur face à la communication audiovisuelle 1999

وكتب أخرى لا يسع المجال لذكر جميعها.

ففي قراءة لكتب عبد الـلـه شقرون، يمكن أن نتلمس انشغالات هذا المؤلف التي لا تقتصر على التأليف للـمسرح والتمثيـل فحسـب، بـل تعـدت ذلـك لتشـمل اهتمامات أخرى، يجد فيها الكاتب وطره، متتبعا لمستجداتها بشكل مسـتمر. هـذه الكتـب التـي تناولـت مواضـيعا ومجـالات متعـددة، كـالإعلام، المسرح، الملحـون، الأدب الشـعبي، السـيرة، الثقافـة، الأمثـال...تـبرز قيمـة شـقرون في مجـال التـأليف، وتبرهن على مدى تمرسه الكبـير الـذي راكمـه منـذ سـنواته المبكـرة، فبإطلالـة عـلى

عدد الصفحات التي تخص كل إصدار على حدة، يمكن أن نقول بأن الكاتب يوفي تلك المواضيع حقها من الدراسة والتحليل والبحث ، الذي تلعب فيه ثقافته دورا محوريا.

توسل شقرون في مؤلفه هذا بالتاريخ لاستحضار كل التفاصيل والجزئيات التي تمده بالمعلومة المناسبة في المقام المناسب، فهو يتحدث عن مرحلة تاريخية همت بلادنا في فترة ما قبل الاستقلال، وفي حديثه عنها يعرج الكاتب على بعض الوجوه والأحداث والطرائف التي ظلت عالقة في ذاكرته . كما أن مؤلفاته المتنوعة رصدت لأهم المحطات التاريخية سواء المرتبطة منها بالتمثيل والمسرح، أو ما هم منها التنشيط الإذاعي والتلفزي، أو تلك الكتابات التي تعنى بالشأن الإعلامي والأدبي والثقافي بشكل عام.

كما أن الكتاب وهو يسرد لهذه القضايا المرتبطة بالحركة التمثيلية والمسرحية من تاريخ الإذاعة والتلفزة المغربية، يحكي عن سيرة عبد الله شقرون، وكأن ثمة تلازمنا بين البعدين التمثيلي المغربي والسيرة الذاتية للمؤلف .

إن المؤلف - هنا – يكتب من موقع المسؤولية التي لاشك خولت له هامشا أوسع لتتبع ورصد حيثيات الاشتغال بالإذاعة والتلفزة . كما وفرت له إمكانية الحديث بشكل عارف عن بعض الأمور الخفية حينئذ ، ابتداء من سنة 1949 .

وفي تواضع الكبار، نجد عبد الله شقرون لا يستثني من الشكر كل الذين ساهموا من قريب أو بعيد في تشكيل تجربته الإبداعية هذه، كتابا ومؤلفين وممثلين ومبدعين ومسؤولين إداريين وغيرهم ؛ دونما إغفال لأسرته الصغيرة ، التي -لاشك – لها قصب السبق في تمكين المؤلف من سبل الراحة، التي بالإمكان أن تكون شرطا أساسا للتأليف والتأمل والإبداع.

الهوامش

1- عبد الـلـه شقرون – سنوات في كتابة التمثيليات والمسرحيـات – ط1- مطبعـة النجـاح الجديـدة- 2009- ص 10

2- نفسه – ص 11

3- نفسه – ص 19

4- نفسه – ص 20

5- نفسه – ص 21

6- نفسه

7- نفسه

8- نفسه – ص 23

9- نفسه – ص 26

10- نفسه – ص 62

11- نفسه

12- نفسه

علي الراعي ناقدا مسرحيا

قد يكون من الصعب أحيانا على باحث – أيا كان- أن يلم بحياة رجال الأدب، مسرحيين كانوا أو روائيين أو شعراء، أو غيرهم ممن افتتنوا بخدمة الثقافة الإنسانية، لما قد تزخر به عوالمهم من ثقافة متعددة القنوات والمرجعيات، يتداخل فيها النفسي والاجتماعي والعقدي والأيديولوجي...لأنهم في تقديري أناس غير عاديين، أوجدوا لإمتاع غيرهم، وإن لم يكونوا هم ليمتعوا أنفسهم، لأنهم يوثرون على أنفسهم ما يحققونه من نتاجات فكرية وثقافية، ماداموا – بطبائعهم- ضد التعالي والغرور.

وفي هذا الصدد، نجد أنفسنا مدعوين بشغف كبير إلى عوالم الدكتور علي الراعي الفسيفسائية، التي يسمو فيها الجمال الروحي، المنبني بتفتح الفكر وثراء المعرفة.

لعل المحيط البيئي الذي نشأ فيه علي الراعي ، كان له كبير الأثر في تكوينه الثقافي والمعرفي. فهو المزداد بالإسماعيلية سنة 1920، ذلك الفضاء الذي تعايشت فيه جنسيات مختلفة، وحد بينها التساكن وحب الوطن، مما ولد لديه روحا سمحة وفكرا منفتحا، مهدت له سبل الإبداع في مجال الأدب والفن، فضلا عن كونه صديقا سريع الاندماج والمعاشرة لمختلف الشرائح الاجتماعية بغض النظر عن انتماءاتها الدينية والسياسية.

فقابليته للانطلاق، وفضوله المعرفي كانا يدفعانه لزيارة الكنيسة- في الوقت الذي كان ينهي فيه صلاته في المسجد- وهو حينئذ بمرحلة الثانوي .

تخرج علي الراعي من كلية الآداب، شعبة الإنجليزية سنة 1944، واستفاد من بعثة إلى إنجلترا لمتابعة دراسته العليا في الأدب المسرحي المعاصر، وهناك

حصل على الدكتوراه من جامعة " برمنجهام" سنة 1955، عن أطروحته " دراما برناردشو بعض المؤثرات التقنية".

اشتغل علي الراعي بوزارة الإعلام في الفترة ما بين 1943و 1951، لكي يصبح كبير المذيعين في الإذاعة المصرية، وفي سنة 1964 استدعي لإدارة كل المعاهد الفنية بوزارة الثقافة، كما تسلم رئاسة " دار الهلال" وفي سنة 1975 تم اختياره رئيسا لقسم اللغة الإنجليزية في كلية الآداب بالكويت التي سافر إليها لتدريس المسرح المعاصر إلى غاية 1982.

زهاء نصف قرن من الزمان أنفقها الدكتور علي الراعي خدمة للحياة الثقافية والأدبية بمصر والعالم العربي، فكان عاشقا للمسرح وفنونه. لعل الإشارات الأولى لاجتذاب المسرح وسحره له، كانت في مرحلة الطفولة، عندما انبهر الطفل علي الراعي بجمال الصورة" **ذات يوم من أيام الثلاثينيات الأولى، وقف الطفل علي الراعي في شرفة منزله في مدينة الإسماعيلية فشاهد على الجدار المقابل للشرفة ملصقا ضخما بهر الفتى بألوانه الصارخة وبسطوع ملامح شخصيات الفيلم..ويمضي قائلا إنه لم يهدأ في ذلك اليوم حتى تمكن من الحصول على ثمن تذكرة الدخول إلى الفيلم الذي ظل يحفظ مقاطع من حواراته حتى أواخر أيام حياته"** [1]

وكأن هذا الجمال الفني قد تشربه علي الراعي منذ نعومة أظافره، ممهدا له طريق الإبداع وسبل الاكتشاف لعوالم المسرح والأدب والفكر، فكانت كتاباته القيمة في هذه المجالات منطبعة بروح ناقدة مفعمة بالجمال الذي نشأ فيه.

كان الراعي يعتقد بالدور الاجتماعي للأدب، فمن خلال كتاباته أثبت قدرته على تحليل ومقارنة الأدب الغربي، وتتبع الإنتاج الأدبي، ليس فقط في مصر، بل في كل البلاد العربية.

يبدو جليا أن الثقافة الواسعة التي امتلكها الراعي، وهـذا الأرق الفكـري والمعـرفي الـذي لازمه طيلة حياته وصلته الوثيقة بفن المسرح، كلها عوامل كانـت تحفـزه عـلى مسـاءلة الوضـع المسرحي العربي في حديثه وقديمه، في محاولة لصوغ قالب مسرحـي أصـيل، وهـذا مـا جعلـه في أولى كتبه التسعة حول المسرح ، يؤلـف كتابـا بعنـوان " فـن المسرحيـة" للتعريـف بهـذا الفـن، وبدوره في الشأن الأدبي والثقافي العام.

كما أننا نجد الراعي يروم فن الشعر من خلال الترجمة ، فقـد تـرجم أشـعار " مایاكوفسكي" و" لانغستون هيوز" وغيرهما من رواد " الأدب الثوري" كما أنـه أصـدر العديـد مـن الدراسـات حـول الشـعر المصري وتطـوره منـذ ثـورة 1919 وحتـى الأربعينيات.

لم تقتصر اهتمامات هذا العلم على المسرح ومداراته، بل كتـب في الروايـة مـن خـلال " الرواية في الوطن العربي" سنة 1990، مما يدل على أنه كان ينوع في إبداعاتـه التـي لامـس فيهـا الأدب والفن دراسة ونقدا.

يمكن القول إن حياة علي الراعي حافلة بالتنوع الفكري والثقافي ، وتلك المرجعيـات التي أنبنى عليها وعيه النقدي والإبداعي عامة ، كل ذلك يعطي الانطباع بأننـا أمـام رجـل يعرف جيدا آليات اشتغاله، فهناك انجـذاب للجـمال في مرحلـة الطفولـة، وتشـبع بمبـادئ الدين، وتخصص في الدراسـات الإنجليزيـة، وتعلـق بعـوالم الصـحافة والإذاعـة، وثمـة أيضـا احتكاك بالسياسة، فضلا عن شغفه بالترجمـة ونقـل الأدب الغـربي مسرحـا وشـعرا وروايـة قصد المقارنة والمكاشفة. وقد يسجل المتتبع ملاحظة بخصـوص طبيعـة الثقافـة لـدى عـلي الراعي، يقول الأستاذ صلاح حزين" **هناك تناقض يعبر عنـه ذلـك الـتردد مـن جانـب عـلي الراعـي بـين ثقافـة عالميـة رفيعـة المسـتوى، بـدأ في مراكمتهـا منـذ أيـام الشـباب الأول**

حتى غدت شامخة البنيان فيما بعد، وبين اهتمامات شعبية صرفة جعلته ينهمك في تأسيس فرقة للرقص الشعبي الفولكلوري في العام 1957 من دون ترفع"[2]

إن اطلاع الراعي على الرصيد الإبداعي العالمي في أجناسه المختلفة، لم يكن ليجعله محتكما إليها كضوابط وتقعيدات لمسرحه، بل كان ينهل من هذه المراجع الهامة ليستقي منها ما ينسجم والبيئة العربية، وما يتقاطع وهموم الإنسان العربي، وهو ما يميز المنحى النقدي الذي اختطه الراعي لكتاباته، معولا على تذوق جمالي بمنأى عن التعصب" **فقد كانت دراساته النقدية أقرب إلى محاولات للبحث عن مواطن الجمال في الأعمال الإبداعية من شعر ورواية ومسرح"**[3]

وبذلك فكتابات هذا الناقد الممزوجة بتعدد المواهب والخبرات، تجعلنا بصدد رجل يجمع في ثناياه المؤرخ والناقد والمنظر للمسرح العربي عامة، من خلال كتاباته الأولى مطلع الستينيات من القرن الماضي، من خلال ثلاثيته في التعريف بالميرح والتأريخ له، والمكونة من كتبه" الكوميديا المرتجلة" و" فن الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني" و" مسرح الدم والدموع" ومن ثم كان الراعي يضع اللبنات الأولى لمشروعه النقدي و التنظيري لمسرح عربي في بداية التأسيس .

يبدو واضحا أن ثمة ملامح علي الراعي المنظر والمؤرخ والناقد معا، وقد يتبدى ذلك من خلال كتابه الهام" المسرح في الوطن العربي" الذي يحضر فيه علي الراعي المؤرخ ، يقول الدكتور عبد الرحمن بن زيدان" **ركب الدكتور علي الراعي مشروعه النقدي في كتابه" المسرح في الوطن العربي" حيث أرخ لميلاد المسرح ونشأته في كل قطر عربي على حدة، وتتبع كرونولوجيا تنامي الفعل**

المسرحي العربي في كل قطر، وبدأ من تاريخ معلوم ليصل إلى تاريخ معلوم، أي منذ النهضة العربية إلى أواسط السبعينيات من القرن الماضي."[4]

بيد أننا في كل هذه المزايا التي بصمت مسيرة الإبداع النقدي لعلي الراعي، نجده يعترف، في تواضع العلماء بكون نقده كان مقصرا عندما نكون بصدد مسرح بعض الأقطار العربية.

يقول الراعي" **حمل إلي بريد " العربي" رسالة من الكاتب المسرحي والأديب الفنان المخرج الدكتور خالد المبارك، المحاضر بجامعة الخرطوم والمنتدب عميدا لمعهد الموسيقى والمسرح بالخرطوم. والرسالة تحمل إلي بعضا من العتاب على شخصي، لأنني أكتب عن المسرحيين العرب من كل مكان في الوطن العربي، ولا أذكر شيئا عن السودان"**[5]

غير أن هذا لا يبخس من قيمة علي الراعي النقدية، أو يقلل من أهمية كتابه" المسرح في الوطن العربي" بل كانت فكرة إبداع هذا الكتاب رائدة متميزة، رحب بها المتتبعون لما تحمله من أبعاد قومية وإنسانية عظمى. فالفكرة تهدم الحدود الجغرافية، وتجعل التشتت العربي موحدا في هذا الكتاب. ومن ثم فالراعي يرى الوطن العربي قريبا، عكس ما يراه الآخرون، كما جاء في الإهداء الذي حمله الكتاب. يقول الدكتور فاروق عبد القادر" **يمكننا القول- دون تجاوز- إنه قد جاب أرض المسرح المصري كلها من بداياته غير الناضجة، حتى استقام عوده..من الخاص إلى العام، من الوطن إلى الأمة، من دراسة المسرح المصري إلى المسرح في الوطن العربي"**[6]

إن العمل بمعية رواد الأدب المصري العظام ،نجيب محفوظ، علي أحمد باكثير ويحيى حقي، في " مصلحة الفنون" التي اهتمت بتأصيل الفنون الشعبية، كان يوازي حرصه أيضا على تأصيل المسرح العربي الذي افتتحه يوسف

إدريس، بكتابه" نحو مسرح عربي" ثم تلاه توفيق الحكيم بكتابه" قالبنا المسرحي" سنة 1967، وبعد عام أي سنة 1968، مضى الراعي بأطروحة يوسف إدريس إلى أبعد الآفاق، من خلال دراسته لدور" الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري". فانخرط الراعي ضمن كوكبة مهمة من أمثال" توفيق الحكيم، يوسف إدريس، سعد الله ونوس، عبد الكريم برشيد، والجماعات المسرحية الأخرى على امتداد الوطن العربي، الذين سعوا في البحث عن بنية مسرحية تقدم العرض المسرحي، بتأسيس جديد ، يساهم فيه جل المسرحيين العرب بعطاءاتهم الأدبية والفنية.

وبذلك يرتكز الراعي على الأصول المستمدة من التراث ، وهذا ما نستشفه من قوله" **يمكن القول- بكثير من الوثوق- إن العرب والشعوب الإسلامية عامة، قد عرفت أشكالا مختلفة من المسرح، ومن النشاط المسرحي إن العرب والشعوب الإسلامية عامة، قد عرفت أشكالا مختلفة من المسرح، ومن النشاط المسرحي لقرون طويلة قبل منتصف القرن التاسع عشر، وإذا مررنا بسرعة على الطقوس الاجتماعية والدينية..فسنجد ثمة إشارات واضحة على أن المسلمين أيام الخلافة العباسية قد عرفوا شكلا واحدا على الأقل من الأشكال المسرحية المعترف بها وهو: مسرح خيال الظل**"[7]

إن تعدد القنوات والمرجعيات المعرفية للناقد علي الراعي، جعلته لا يقف عند الأدب المحلي في استقراء الظاهرة المسرحية، بل إنه يقارب المسرح بناء على ما جادت به النظريات الغربية ، خاصة وأنه تخصص في مسرح برناردشو، متأثرا به ، يقول الراعي في شأن هذا الفنان العالمي:" **كاتب يرى الدراما في التحام العقول وتصارعها، ويقيم مسرحه على جدال متعدد الأطراف تشتبك فيه**

الشخصيات، وتمضي به قدما في حركة فكرية متصلة تتطور خلالها عقول الشخصيات فتنتصر أو تنهزم أو يغرقها طوفان الأفكار.."[8]

يقرأ الراعي الفعل المسرحي مستجليا دوره الاجتماعي الفعال، حتى في أحلك الظروف سياسيا وفنيا، وبذلك نجده يشيد بتجربة الفنان محمد صبحي في هذا المنحى.

وبذلك فالراعي يولي اهتماما أكبر للدور الطلائعي للفعل المسرحي في بعده الاجتماعي، كما أنه يريد لهذا الفعل أن يمتح من التراث المنبثق من صميم الحياة الشعبية، الشيء الذي يجعله يمقت اللعب بأذواق الجمهور، ولا يتوانى في انتقاد المتاجرة في رغبات الجمهور ، يقول الراعي:" **إن النظرة المتعالية للتراث مسؤولة إلى حد كبير عن عقم المحاولات العديدة التي بذلت لزرع المسرح في صفوف الشعب، وهي أيضا مسؤولة عن رواج ما يسمى بالمسرح التجاري.."**[9]

تظل أهم سمات منهج الدكتور علي الراعي تلك المتمثلة في عرض وقائع العمل الفني بأحداثه وشخوصه وحركته الداخلية وعلاقته بالبنية الاجتماعية التي يتولد عنها. وهذا العرض للعمل الفني هو ما يمكن تسميته بإقامة بنية موازية للعمل على حد تعبير إدوار الخراط.

ومن بين الهموم التي أرقت الناقد علي الراعي ، غياب حقيقي لناقد مختص يمتلك أدوات اشتغاله. فالناقد في رأيه ، عليه أن يكون ممثلا وكاتبا ومسرحيا ومخرجا، ومتفرجا واعيا، وعليه أيضا أن يتسلح بثقافة واسعة. لكن الناقد هنا يظل متفائلا في نظرته لواقع المسرح العربي، قائلا" **..المسرح يزرع الآن بنجاح في كثير من أجزاء الوطن العربي..وأن كلمة مسرح عينها قد أصبحت لفظة دارجة على ألسنتنا..ومعنى هذا أن فكرة المسرح قد أخذت تشق**

لنفسها طريقا إلى نفوس الناس ووجدانهم، وفي هذا ضمان معقول للمستقبل.."[10]

يرحل الدكتور علي الراعي في الثامن عشر من يناير من العام 1999، والأكيد أن كتاباته النقدية والطافحة بالجمال، والملامسة لشتى صنوف الآداب، سوف ستظل شاهدة على مسرحنا العربي. واعترافا بالدور الريادي الذي شغله الراحل في دنيا المسرح، أصدرت هيئة قصور الثقافة كتابا جديدا له بعنوان" علي الراعي بين الأدب والسياسة" وهو تجميع لتلك المقالات التي نشرها الراحل في جريدة " الأهرام" و" المصور" خلال الثمانينات والتسعينات من القرن الماضي، والكتاب يكشف جانبا مضيئا من إبداع الناقد ، كتب مقدمته ابنته ليلى الراعي ، الصحفية بجريدة الأهرام، وهو الكتاب السادس الذي تصدره أسرة الناقد الكبير، بعد " القصة القصيرة في الأدب المعاصر" و" الرواية في نهاية القرن" و" صفحات من النقد المسرحي" فضلا عن كتاب " المسرح في الوطن العربي" و" مسرح الشعب" اللذان أعيد طبعهما.

كتب الراعي كما معرفيا هائلا، جمع بين النقد والتأريخ والتنظير، وكتب حول الشعر والرواية والمسرح. وبذلك يكون الراعي واحدا من أبرز العلامات الثقافية العربية التي أولت اهتماما مميزا لفن المسرح، بل انشغلت بهموم الأدب والفن في أبعادهما الجمالية، وفق منهجية أسست لها تلك الثقافة الواسعة، والتي نهلت من التخصص في المسرح الغربي لتنسحب على باقي المجالات الأخرى، وفي ذلك برز تميز الناقد علي الراعي وتفرده.

الهوامش

1- صلاح حزين- مجلة العربي- وزارة الإعلام بالكويت- ع531- فبراير2003- ص30

2- نفسه- ص 32

3- نفسه

4- د. عبد الرحمن بن زيدان- في محاضرة له- جامعة سيدي محمد بن عبد الله، كلية الآداب – فاس- المغرب- 30 يناير 2003

5- د. علي الراعي- مقال تحت عنوان" ريش نعام سوداني" كتاب العربي – مطبعة حكومة الكويت- ع 18- 15 يناير 1988- ص 106

6- د. فاروق عبد القادر-في تقديمه لكتاب" المسرح في الوطن العربي- للدكتور علي الراعي- ص14

7- د. علي الراعي- المسرح في الوطن العربي- عالم المعرفة- المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت ط الثانية- ع248- غشت 1999- ص 33

8- خليفة محمد التليسي – المسرح عند شو- كراسات أدبية- الدار العربية للكتاب- ط الثانية- 1977- ص 94

9- د. علي الراعي- كتاب العربي- مرجع سابق- ص159

10- نفسه- ص 170

خاتمة الكتاب:

يمكن القول بناء على ما تقدم في قسمي هذا الكتاب، إنه قد زاوج بين قضايا موضوعية مرتبطة بفن المسرح، ينوء بها الجسم المسرحي العربي، و أحدثت نقاشا ثقافيا واسعا في العديد من المناسبات المسرحية عبر مختلف الأقطار العربية، وبعض التجارب المسرحية العربية المتنوعة، ليس على سبيل التمييز بينها، ولا إبراز أفضلية بعضها على بعض، ولكنها تأتي في سياق إجرائي تبتغيه منهجية الدراسة.

وبذلك اكتسى الكتاب بعده العربي ، مادامت قضاياه المسرحية مشتركة ، وعلى اعتبار أن فن المسرح قد تم استنباته في التربة العربية في أعمار مسرحية متقاربة بين هذه الأقطار، مع وجود الفارق.

فهذا الكتاب إذن، هو ثمرة مجهود من الدراسة والبحث في مجال المسرح في أمدائه المغربية والعربية، واطلاع دؤوب على تجارب وأعلام غربية، بغاية أن تنطبع الدراسة برؤية نقدية مناسبة، مادام الفن المسرحي العربي قد تأثر وأخذ عن تجارب الغرب، انطلاقا من السياق التاريخي الذي أسس لبنته الأولى الفنان مارون النقاش سنة 1847

في عوالم المسرح العربي إذن، كتاب جامع لعدة قراءات نقدية تتوخى تبيان المضامين الفكرية والرؤى الأدبية والفنية التي اعتمدها أصحابها في إطار علاقاتهم بالفن المسرحي، في بعديه المغربي والعربي على حد سواء.

وهي قراءات أتت متفرقة في الزمان والمكان، تمتح من معين المناهج النقدية الحديثة، وتسعى في رحلة عشقها لفن المسرح إلى إبراز هذا الارتباط القوي الذي يسعف المسرحي العربي على الكتابة ونسج خطابات فكرية من

صميم فلسفة خاصة قد لا تتفق بـالضرورة مـع بـاقي التجـارب الأخـرى السـابقة أو المعـاصرة لها.

إنها قراءة على قراءات نقدية بتجارب متعددة تنتمي إلى ثقافات مختلفة، لكنها تؤسس لوعي نقدي مسرحي يراكم لحضور الفن المسرح العربي في ثقافتنا العربية، كما أنه وعـي يرسـخ الارتباط الدرامي العربي بما يمليه عليه واقعه المعيش من قضايا فورية وعاجلة ، يكون فيها عـلى أتم أهبة لأجل قراءتها وترجمة تداعياتها مـن خـلال النصـوص المسرحيـة أو الكتابـات النقديـة المختلفة، أو ما تنتجه العروض المسرحية من فرجات فنية وجمالية.

والحديث عن المسرح العربي على وجه العموم حديث يجعلنا نستحضر من خـلال هـذا الكتاب، بعضا من قضاياه التي اختلفت كما جاء في محاوره بين قضـايا عرفهـا المسرح العـربي في أزمنة متفرقة من تاريخه المفترض وبين أخرى راهنة، لعل أهمها ما ارتبط بمسألة التّأصيل لهـذا المسرح في محاولات مضنية لإيجاد موضع له في موروثنا الثقافي القديم، إنها قضية اسـتنبات فـن إنساني له خصوصياته وضوابطه المعروفة في تراث عربي له خرائطه الأدبية والفنية المختلفة التي قد تتقاطع مع هذا الفن، لكنها لا تؤسس له بالضرورة ، اعتبارا لجملة من الأسس التي لا يمكـن الحديث عن المسرح في غيابها، مادامت تقتضي جملة من المكونات الأدبية والفنية التي أتـت في ظرفية زمنية لاحقة عن طريق الامتداد المسرحي الإغريقي وما تلاه بعدئـذ في القـرون الوسـطى إلى الامتداد، لكي نكتشفه كمجتمع عـربي في تـاريخ مفـترض يـؤرخ لـه بسـنة 1847، مـن طـرف المسرحي مارون النقاش.

ونجد قضايا أخرى تختلف بين صراع أبدي بين فاعلين مسرحيين تقليـديين هـما: المؤلـف والمخرج المسرحي، ومن ثم أولوية وأسبقية النص على العرض أو العكس.

كما يمكن الحديث عن سلطة الجمهور على العرض المسرحي وصانعيه، ومن ثم فالمتلقي هو من تكون له أولولية نقد المسرح والدفع به إلى الآفاق المأمولة التـي إمـا تدفعـه إلى التطـور وإما تبقي عليه في الخلف .

فضلا عن كون المسرح في غمرة بحثه عن فكـر جديـد يـنعش ديناميتـه الأدبيـة والفنيـة الجمالية ، فهو يكون كائنا موجودا بالفعل مادام يستجيب لنبض الحيـاة الاجتماعيـة والنفسـية والسياسية للمجتمع.

ولعل من القضايا الراهنة التي استأثرت باهتمام الدراميين العرب، ما اصطلح عليـه بالربيع العربي الذي قلب جملة من المفاهيم والتصورات، وأسس لوعي اجتماعي وسـياسي جديد ، جعل الدراميين العرب يترجمونه من خلال عدة أعمال توزعت بين الـنص والعـرض والنقد ، فكانت بتعبيراتها الجمالية حريصة عـلى اقتنـاص لحظـات المخـاض العسـيرة التـي شهدها المجتمع العربي على حد سواء من تقلبات أفرزت وجوها سياسية جديدة ، وغيبـت بالضرورة أخرى، فكانت هذه المرحلة بمثابـة ثـورة اجتماعيـة مشـهودة في تـاريخ المجتمـع العربي المعاصر.

فضلا عن هذا، تسلط الدراسة الضوء على بعض التجارب المسرحيـة العربيـة ذات الصيت الوازن من أمثـال" عـلي الراعـي، أحمـد الطيـب العلـج، عبـد الكـريم برشيد، فرحان بلبل، عبد الـلـه شقرون، ومحمد الكغاط" وهي دراسات أنجزتها في أزمنـة متفرقـة بغوايـة الباحـث والمهـتم والمـمارس لهـذا الفـن . فـالوقوف عـلى مثـل هـذه التجـارب العربيـة والاسـتزادة مـن خبرتهـا الطويلـة، تجعلنـا إزاء

خارطة مسرحية متنوعة المشارب: تمثيلا، تأليفا،إخراجا ونقدا. فالتجربة المصرية في شخص علي الراعي غنية بالموروث المسرحي الذي سعى إلى تأصيل الفعل المسرحي العربي والبحث له عن هوية انطلاقا من التراث الشعبي الخصب للمواطن المصري/العربي، أما السوري "فرحان بلبل" فإن حضوره في الكتاب، قارئا ناقدا للظاهرة المسرحية العربية من خلال الكشف الدقيق في بعض قضاياها التي ينوس من عبئها الدراميون العرب عامة، أما التجارب والأسماء المغربية في شخص الطيب العلج، وعبد الكريم برشيد، ومحمد الكغاط وعبد الله شقرون، فقد نوعت في اشتغالها على الظاهرة المسرحية من خلال العودة إلى التراث الشعبي والقدرة على النقد الساخر لبعض القضايا الاجتماعية للمواطن المغربي" العلج" وإعمال الفكر التنظيري للمسرح عبر وضع تصور متكامل لمزاولة هذا الفن انطلاقا من احتفالية" برشيد" ومحاولة التجريب المسرحي الميداني، المزاوج بين ما هو تراثي كوني" الأسطورة" وما هو معاصر" الكغاط" وكذا التوثيق للمسرح والتمثيل في محاولة للكشف عن سيرة المسرحي المغربي استنادا إلى ذاكرته الفنية وخبرته في التعاطي للفن، وما ينطوي على ذلك من شخصيات وأحداث وطرائق عبر تجربة عبد الله شقرون.

ومن الاستنتاجات المتوصل إليها من خلال دراستنا هذه، أن ثمة قواسم مشتركة تربط بين المسرح العربي من المحيط إلى الخليج، بناء على جملة من الاعتبارات قد نجملها في وحدة اللغة والتاريخ والمصير المشترك للقومية العربية ..ما يجعل الهم الثقافي العام متقاربا في القضايا المطروحة، كما أن مستويات تجاربه القرائية النقدية للمسرح تتكامل لأنها متعددة المرجعيات والثقافات بين الثقافة الفرنكفونية والأنجلوساكسونية..

إنه كتاب يراوح بين القضية والتجربة المسرحية معا، يعرض لأهم الإشكاليات التي ترخي بظلالها على علاقة المسرحيين العرب بفن المسرح، والوقوف على بعض العلامات والتجارب المسرحية التي أثرت بكتاباتها وحضورها المشهد المسرحي المغربي/العربي على السواء.

وإذ تكشف الدراسة عن هذه التجارب، فهي تتخذ من مبدأ الاعتراف والعرفان لها، من أوجب الواجبات التي من المفترض أن يتحلى بها الباحث العلمي، تقديرا لها من جهة، وجعلها كنماذج يحتذى بها من لدن المسرحيين الصاعدين من جهة أخرى.

وأخيرا وليس آخرا، آمل أن أكون من خلال هذا الكتاب قد رسمت بعضا من ملامح عوالم مسرحية عربية، ما تزال تبحث لها عن هوية تتحدى الخضوع لهوية غربية عنيفة.

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
تقديم	5
القسم الأول: قضايا وإشكاليات	9
المسرح يفكر..المسرح موجود	11
المسرح العربي بين إشكال الهوية وصراع التبعية	17
المسرح والسلطة	23
المسرح بين النص والعرض	35
ازدواجية الخطاب المسرحي	38
إشكالية نص/عرض	39
خصوصية النص الدرامي	46
خصوصية العرض المسرحي	48
الدراميون العرب وتداعيات المرحلة	52
القسم الثاني: مقاربات نقدية	57
الأسطورة والزمن والمتخيل عند الراحل محمد الكغاط	59
مفهوم الزمن في مسرح عبد الكريم برشيد	70
1. مفهوم الزمن عند برشيد	71
2.عبد الكريم برشيد ورهبة الزمن	73
اشتغال المسرح المغربي على الفكر الديني الغيبي، مسرحية" ولي الله" لأحمد الطيب العلج نوذج	77
1. البناء الدرامي للمسرحية	77
2. الصراع في المسرحية	78

3. الحوار 81
وظائف الحوار 81
الحوار والتعريف بالشخصيات 81
الحوار والكشف عن تطور الأحداث 86
الحوار والتعبير عن الأفكار 89
الحوار ومساعدته على الإخراج المسرحي 92
أنواع الحوار 93
الحوار الداخلي(المونولوج) 93
المناجاة 93
لغة المسرحية 94
الإرشادات المسرحية 96
1- الفضاء الدرامي 96
أ- المكان 96
ب- الزمان 96
2- أسماء الشخصيات 97
3- الديكور 99
4- الإنارة 99
5- الملابس 99
6- الموسيقى والغناء 100
7- الرقص 100
8- التوابع المسرحي 100
فلسفة الكلمة والفعل في كتاب"شؤون وقضايا مسرحية" لفرحان 103

بلبل
التاريخي والسير ذاتي في كتاب "سنوات في كتابة التمثيليات والمسرحيات" لعبد الله شقرون 141
علي الراعي ناقدا مسرحيا 151
خاتمة الكتاب 160